

علامات .. شهريا !!

.. ولقد هممنا أن نضاعف صفحات هذا العدد لعلنا نفي بحق الاصدقاء الكرام الذين منحونا ثقتهم وتفضلوا بالكتابة إلينا فنستوفي أكبر عدد ممكن من أبحاثهم التي بعثوا بها دون أن تتعرض لمزيد من التأخير بانتظار أن تأخذ طريقها للنشر ..

لقد هممنا أن نفعل ذلك لولا أننا لم نرد أن نخرج بعلامات عن الشكل الذي عرفت به ، والذي يدخل في تكوينه حجمها وعدد صفحاتها وما رصده مجلس الادارة لها من جزء مستقطع من ميزانية النادي الأدبي الموزعة بين كافة أنشطته ، والتي لا تتجاوز أن تكون علامات جزءاً يسيراً من النشاط المتعلق بجانب النشر فيها .

وإذا كان هاجس مضاعفة أعداد الصفحات قد راودنا من قبل ، فقد أخذ في هذه المرة شكلاً أكثر إلحاحاً ونحن نعدّ العدد التالي لهذا العدد ليكون عدداً خاصاً بمجموعة من الدراسات التي أنجزت حول مطبوعات النادي . وهذا يعني أن الدراسات التي سيؤجل نشرها من هذا العدد وتضيق عنها صفحاته لن ترى النور حتى صدور العدد الذي يلي العدد القادم ، وذلك كثير في حق الذين تفضلوا وشاركونا هم الكتابة لنا خاصة وأن بعض هذه الابحاث تأجل نشرها من قبل ، وكاد يحول عليها الحول لظروف فنية بحثة لا يد لهيئة تحرير علامات فيها .

ولعلّ مصدر هذه المشكلة لا نعاني منه وحدنا في علامات وإنما تعاني منه كل تلك الدوريات التي منحها المثقفون ثقتهم فتواصلوا معها في الكتابة من مختلف أقطار العالم العربي ، في الوقت الذي تحدّد فيه موعد صدورها على نحو لا يتجاوز المرة في كل فصل ، وهذا يعني أن أي تأجيل لبحث أنه سوف يؤجل فصلاً كاملاً على أقل تقدير ..

وحينما لم نجد بداً من تأجيل كثير من الأبحاث التي لدينا إلى العدد بعد القادم ، وجدنا أن الواجب يحتم علينا أن نعتذر إلى أصدقائنا الكرام عن مثل هذا التأخير في نشر أبحاثهم ، شافعين اعتذارنا هذا بما نهم أن نفتح أنفسنا به من اعتزام أن نجعل علامات كتاباً شهرياً ، مع إدراكنا لما يشكله ذلك من عبء لن يعيننا عليه سوى تواصل هذه الأقسام الكريمة . . التي وقفت معنا منذ أن بدأ صدورنا قبل ما ينيف على الأعوام الثلاثة .

فتتشبث إذن بمثل هذا الطموح ، فلعلنا ذات يوم أن نجده متحققاً أمامنا . . والله المستعان .

هيئة التحرير

الغربة عند البلاغيين*

عبد الفتاح أبو مدين

* القى ملخص هذا البحث في الندوة الدولية ، التي انعقدت في الجامعة التونسية بين ٢٣/٢٦ أكتوبر ١٩٩٤ م بمناسبة مرور ثلاثين سنة على صدور حولية الجامعة التونسية .

١. مقدمة :

منذ كتب الخطيب القزويني كتابي الإيضاح والتلخيص ، ومصطلحُ الغربة عند المتأخرين من البلاغيين يدور في فلكه ، فهم ينقلون كلامه مؤلفاً بعد مؤلف ، وينتهون إلى ما انتهى إليه ، وكأنه صاحبُ الكلمة الأولى في هذا المجال ، مع أنه لخص ما ذكره سابقوه ، ثم جاء برأي خاص يصلح مجالا للخلاف !

ولابد أن ننقل ما قال الخطيبُ القزويني خاصا بالغربة ، قاصدين إلى هدفين ، أما الهدف الأول فهو توضيحُ متابعته لسابقيه في معنى الغربة وأمثلتها ، والهدف الثاني توضيحُ ما استقل به من إضافة لمعنى الغربة ، ولرأينا في هذه الإضافة .

يقول الخطيب القزويني في الجزء الأول من الإيضاح^(١) (حين تكلم عن فصاحة المفرد ، فجعل من أسباب هذه الفصاحة ، خلوص الكلمة من الغربة) .

« والغربة أن تكون الكلمة حوشية لا يظهر معناها ، فيحتاج في معرفته إلى أن ينقَر عنها في كتب اللغة المبسوطة ، كما روي عن عيسى بن عمر النحوي أنه سقط عن حمار فاجتمع عليه الناس ، فقال : ما لكم تكأكم عليّ تكأكم عليّ ذي جَنَّة ، إفرنقعو عني » .^(٢) أو يكون من معنى الغربة أن يخرج لها وجه بعيد : كقول العجاج :

« وفاحما ومرسنا مُسرَّجا »

فإنه لم يعرف ما أراد بقوله - مسرجا - حتى اختلف في تخريجه ، فقليل هو من قولهم للسيوف سُرْجِيَّةٌ منسوبة إلى سريج ، يريد أنه في الاستواء والدقة كالسيف السرجي ، وقيل من السراج يريد أنه في البريق كالسراج . هذا ما قاله الخطيب القزويني بصدد معنى الغربة ، وقد علق عليه الدكتور أحمد مطلوب ، يقول (٣) :

(ولم يُقسَمَ القزويني الألفاظَ الغريبةَ هذا التقسيم « يريد تقسيم ابن الاثير في المثل السائر ، وسألم به قريبا » ، وإنما عرضها ملخصة ممثلة بمثالين لا قيمة لهما ، وإن كانا يشيران في خفاء . . إلى أن المقصود بالغريب عنده ما خفي معناه ، واختلف في تفسيره . وإن كان المثال الأول يوحى بأن المقصود هو الغربة في المعنى ، والوحشية في اللفظ . ولم يضع قاعدة ثابتة للوحشي أو الغريب من الألفاظ ، ولم يشر إلى مذهب أهل الحاضرة والبادية فيهما) .

والدكتور مطلوب ينتقد سرعة الخطيب في الحديث عن الغربة دون تفصيل شاف ، وهذا ما أوافقه عليه ، وكان المنتظر أن يقف عند قوله (أن يُخرَجَ لها وجهٌ بعيد) ، لأن احتمال البيت أو النص الثري لعدة معاني فضلا عن معنى واحد ، لا يجعله غريبا بل ربما عدَّ ذلك مزيةً له ، وشرَّاح دواوين الشعراء الكبار من لدن امريء القيس إلى أبي العلاء . . يذكرون التخريجات المختلفة للفظ الواحد في البيت الواحد ، ويعدون ذلك مجالا للتبريز في الفهم ، فهل يكون ذلك إخلالا بفصاحة الكلمة كما قرر الخطيب ؟ إنه لن يكون ، وهذا موضعُ الخلاف فيما قال الخطيب ، وسبيلنا الآن أن نتبع خلاصة ما قيل عن الغربة في أهم الكتب البيانية لنرى كيف استقر هذا المصطلح على معناه الدقيق .

٢. من كلام الجاحظ ...

يعتبر الجاحظ أول من تحدَّث بإفاضة عن مسائل البلاغة . . حديث الأديب الذواقة ، الذي يستخدم أسلوبه البياني سبيلا إلى التأثير العقلي والإستمتاع الوجداني ، وقد تحدَّث عن الفصاحة والبلاغة . . واللفظ والمعنى والذكر والحذف والإيجاز ، والإطناب والتشبيه ، والإستعارة والكناية ، والسرقات والسجع والإزدواج . . بما كان البذرة الأولى في الحقل البياني ، بل بما كان

بذورا مختلفةً أُنعت وقامت على سوقها حتى اتت أشهى الثمار ، على أيدي من تلاه من أئمة البيانيين . وطبيعي أن يتحدث الجاحظ عن الغربة فينصّ على أن معناها كون الكلمة حوشية غريبة ، لا يُعرف معناها إلا بالشرح والتفسير ، وينقل عن صحيفة بشر بن المعتمر قوله « إياك والتوعر فان التوعر يسلمك للتعقيد »^(٤) . ويعلق على هذه العبارة بقوله « أما أنا فلم أرق أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب ، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا »^(٥) .

والجاحظ هنا يفرق بين الكتاب والشعراء في استعمال الغريب ، لأن من الشعراء قوما قد هاموا بالغريب وظنوه مجال المباحة ، وقوما آخرين قد جروا على سنن الطبع ، ومالوا إلى سلامة اللفظ وعذوبته أما الكتاب لعهد الجاحظ من أمثال ابن المقفع وعمرو بن مسعدة وسهل بن هرون ، ومحمد بن عبد الملك الزيات وإبراهيم بن العباس الصولي ، فكلهم قد جانب الغربة ومال إلى سهولة القول ، وعلى سننهم سار الجاحظ ، بل أتى في ذلك بما برّهم فيه جميعا ، ووصف الكلام الغريب بالحوشى عند الجاحظ وإن سبق إليه ، وصف مطابق للمراد ، لأن المتوحش من الحيوان والإنسان لا يقبل ولا يستساغ ، وكذلك اللفظ الغريب غير المأنوس ينفر منه القاريء والسامع ، كما ينفر الإنسان من الوحش المتأبد .

ثم يأتي الجاحظ بأساليب - لا محل للإستشهاد بها - حوت كل غريب حوشى . ويقول في التعليق عليها^(٦) : « فإن كانوا إنما رويوا هذا الكلام لأنه يدل على الفصاحة ، فقد باعده الله من صفات البلاغة والفصاحة ، وإن كانوا إنما دونوه في الكتب ، وتذاكره في المجالس لأنه غريب ، فألفاظ من شعر العجاج وشعر الطرماح وأشعار هذيل ، تأتي لهم مع حسن الرصف على أكثر من ذلك ، ولو خوطب (بذلك)^(٧) الأصمعي لظننت انه سيجهل بعض ذلك ، وهذا ليس من أخلاق الكتاب ولا آدابهم » .

وبعد أن يذكر الجاحظ قصة علقمة النحوي التي رواها الخطيب (ما لكم تكأكأتم) يفتن إلى ناحية نفسية دقيقة حين يقول « إن اللفظ الغريب المستكره الذي يأتي عن تكلف وتشدد . . يكون أعلق باللسان »^(٨) . ومعنى ذلك أن الشاذ المستغرب من الألفاظ لا ينسى لشذوذه ، كما يسمع الإنسان النادرة السخيفة

فلا ينساها ، لأنها تستحق الذكر ، بل لأنها مثل في الهبوط الذي يجب أن يعدل عنه .

وقد تتابع البلاغيون من بعد الجاحظ ، فوقفوا وقفات مستأنية عند الغربة وما يراد بها ، ولأبي هلال العسكري وقدامة والجرجاني والأمدي أقوال ذائعة مشهورة ، نتجاوز عنها إلى بلاغيين كبيرين ، هما ابن سنان الخفاجي وابن الأثير ، لأنها نكلما في هذا المجال بما أقنع وأمتع ، ولو تأمل الخطيب القزويني فيما قالاه لاتسع أمامه المجال لنمطين من القول ، يعتمد على التفصيل والإستشهاد ، ولكن طبيعة منهجه الفكري الذي يدور في فلك السكاكي . . جعلته ينحو منحى التلخيص والإيجاز .

٣. ابن سنان الخفاجي :

نص الخطيب القزويني في مقدمة (الإيضاح) ، على أنه انتفع بعبدالقاهر الجرجاني والسكاكي فيمن انتفع بهم في تأليفه البلاغي ، ولا أدري لماذا لم يذكر ابن سنان الخفاجي باسمه مع هذين الإمامين ، وأثره واضح جدا في تأليفه بل إنه يكاد يكون مرجعه الأول في حديثه عن الفصاحة والبلاغة ، وقد تحدث ابن سنان الخفاجي عن الغربة حديثا واضحا مفصلا ، فذكر من شروط فصاحة الكلمة أن تكون - كما قال أبو عثمان الجاحظ - غير متوعدة وغير حوشية . (٩) واستشهد بقول أبي علقمة النحوي السابق ، الذي رواه الخطيب وبأمثلة أخرى من الشعر . . لأبي تمام وغيره ، وقال إن هذا الجنس من الكلام قد ورد في شعر العجاج وابنه كثيرا ، وهذا ملاحظ ، لأن العجاج وولده راجزان ، والرجز في العصر الأموي يتبع الغريب ويؤثره ، ثم روى أن أبا العتاهية اجتمع مع محمد بن منذر ، وتذاكرا ما في شعر ابن منذر من الغريب . فقال أبو العتاهية لابن منذر ، إن كنت أردت بشعرك شعر العجاج وولده فما صنعت شيئا ، وإن كنت أردت أهل زمانك فما أخذت مأخذنا ، رأيت قولك :

(ومن عاداك لاقى المرميسا)

فأي شيء المرميس ؟ والحق ان ابن منذر لم يكن يكثر الغريب ، وما بقي من شعره بين أيدينا لا ينبئ عن ذلك ، بل ان قصيدته في رثاء عبدالمجيد بن عبد الوهاب الثقفي ، وقد روى المبرد أكثرها في كتاب الكامل من السهل

السلس المميز ، فكيف لو تأخر الزمن بأبي العتاهية . . ورأى غرائب أبي تمام ؟ يقول ابن سنان بعد فيض من الاستشهاد الشعري على الغريب :

« وإن كان هؤلاء الشعراء أرادوا الإغراب ، حتى يتساوى في الجهل بكلامهم العامة . . وأكثر الخاصة ، فما أقبح ما وقع لهم ، وقد رأيت أنا جماعة يتعمدون هذا ، فقلت لهم إن سررتكم بمعرفتكم وحشي اللغة ، أن تغنموا بسوء حظكم في البلاغة ، وجرى بين أصحابنا في بعض الأيام ذكر شيخنا أبي العلاء بن سليمان - يريد العمري - فوصفه واصف من الجماعة بالفصاحة ، واستدل على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء ، فعجبنا من دليله ، وإن كنا لم نخالفه في المذهب (يريد ابن سنان أن يقول إنه يتفق مع صاحبه في أن كلام أبي العلاء فصيح ، ولكن ليست علة الفصاحة هي أن كلامه غير مفهوم ، فهذا موضع الخلاف) . وقلت له : إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التي يتعذر فهمها ، فقد عدلت عن الأصل أولا في المقصود بالفصاحة ، التي هي البيان والظهور ، ووجب عندك أن يكون الأخرس أفصح من المتكلم ، لأن الفهم من اشارته بعيد عسير ، وأنت تقول : كلما كان الكلام أغمض وأخفى كان أبلغ وأفصح » .

إلى أن قال ابن سنان « وعلى كل حال فالبدوي صاحب الطبع في هذا الفن أعذر من القروي المتكلف ، لأن هذا - يريد القروي - لا يعرف هذا إلا بعد البحث والطلب وتحشم العناية في التصفح ، وعلى قدر ذلك يجب لومه والإنكار عليه .

وقبل أن أترك ابن سنان إلى ابن الأثير . . الذي فصل القول في الغربة فشفي وكفى ، أشير إلى ما أوجزه ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة تحت عنوان « باب الحوشى المتكلف والركيك المستضعف » ، حيث جمع بين الغريب والمتبذل والمتكلف في باب واحد ، فذكر^(١٠) أن الحوشى من الكلام ما نفر عنه السمع ، والمتكلف ما بعد عن الطبع ، والركيك ما ضعفت بينته وقلت فائدته ، وأترك حديث ابن رشيق عن المتبذل والمتكلف ، إلى الحوشى الذي هو موضوع بحثي ، فأقول : إنه قال بصدده^(١١) : إذا كانت اللفظة خشنة مستغربة لا يعلمها العالم المبرز ، والأعراي القح ، فتلك وحشية ، وكذلك إن وقعت غير موقعها ، وأتى بها مع ما ينافرها ، ولا يلائم شكلها ، وكان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيرا ويتكلف ، وكذلك أبو الطيب المتنبي ، كان يأتي

بالمستغرب ليدل على معرفته ، وقد قال ابراهيم بن المهدي لعبدالله بن صاعد كاتبه ، إياك وتتبع الحوشى من الكلام طمعا في البلاغة ، فإن ذلك هو العمى الأكبر ، وعليك بما سهل مع تجنبك ألفاظ السفلى .

٤- ابن الأثير :

ابن الأثير - من السابقين - هو الذي وفي الكلام حقه في الحديث عن الغريب ، حيث فصل الموضوع تفصيلا أصاب فيه المحرز ، حين قال (١٢) : « قد خفي الحوشى على جماعة من المتتبعين إلى صناعة النظم والنثر ، وظنوه المستقبج من الألفاظ ، وليس كذلك ، بل الحوشى ينقسم قسمين ، أحدهما غريب حسن ، والآخر غريب قبيح ، وذلك انه منسوب لإسم الوحش الذي يسكن القفار ، وليس بأنيس ، وكذلك الألفاظ التي لم تكن مأنوسة الاستعمال ، وليس من شرط الحوشى أن يكون مستقبجا ، بل أن يكون نافرا لا يألف الانس ، فتارة يكون حسنا ، وتارة يكون قبيحا .

وعلى هذا فإن أحد قسمي الحوشى وهو الغريب الحسن ، يختلف باختلاف النسب والإضافات ، أما القسم الآخر من الحوشى الذي هو القبيح ، فإن الناس في استقباحه سواء ، ولا يختلف فيه عربي باد ، ولا قروي متحضر ، وأحسن الألفاظ ما كان مألوفا متداولاً ، لأنه لم يكن مألوفا متداولاً إلا لمكان حسنه ، فالألفاظ تنقسم ثلاثة أقسام ، قسمان حسنان ، وقسم قبيح ، فالقسمان الحسنان ، أحدهما ما تداول استعماله الأول والآخر من الزمن القديم ، إلى زماننا هذا ، ولا يطلق عليه انه حوشى ، والثاني ما تداول استعماله الأول دون الآخر ، ويختلف في استعماله بالنسبة إلى الزمن وأهله ، وهذا هو الذي لا يعاب استعماله عند العرب ، لأنه لم يكن عندهم حوشيا ، وهو عندنا حوشى ، وقد تضمن القرآن الكريم كلمات معدودة ، وهي التي يطلق عليها غريب القرآن ، وكذلك الحديث ، وهو الذي يطلق عليه غريب الحديث .

وأما القبيح من الألفاظ الذي يعاب استعماله فلا يسمى حوشيا فقط ، بل يسمى الحوشى الغليظ ، ويسمى (المتوَعَّر) وليس وراءه في القبح درجة أخرى ، ولا يستعمله إلا أجهل الناس ممن لم يخطر بباله شيء من معرفة هذا الفن أصلا .

فإن قيل : فما هذا النوع من الألفاظ ؟ قلت : قد ثبت لك انه ما كرهه سمعك ، وثقل علي لسانك النطق به .

هذا كلام ابن الاثير ، والحق أنه وفي الكلام حقه ، لأنه قسم الحوشى تقسيما لا خلاف عليه عند النظر المنصف ، فقد جعل من أقسامه ما لا يختلف الناس علي قبحه ، بل إن الحضري والبدوي سواء في استهجانها ، وهو النافر الذي يجلب جلبا للمباهاة بحفظ الغريب ، والتشديق بالإطلاع عل المحفوظ المهمل من ألفاظ القواميس ، وهذا هو القسم الأول ، أما القسمان الآخران (وكلاهما حسن) . فأحدهما ما تداول الناس استعماله في القديم والحديث إلى يومنا هذا ، وأصبح بدوام الإستعمال مألوفا معروفا ، فخلا من الحوشية ، وهو حسن لا ينكر استعماله ، والثاني ما كان متداولاً في الزمن السابق معروفا في العهد الغابر ، ثم انقطع تداوله في هذا العصر ، وذلك لا يكون غير فصيح ، لان الحكم عليه باعتبار زمنه ، وقد كان فيه مألوفا ، وقد تضمن القرآن والحديث منه كلمات لا توصف بالحوشية المعترض عليها ، ولكن توصف (بالغريب) فحسب ، ومنها ما جمعه المؤلفون من اللغويين والمفسرين تحت عنوان (غريب القرآن) ، (وغريب الحديث) ، إذ جاءت الغربة في هذه الكلمات من اختلاف العصر فحسب ، يقول ابن الأثير بصدد هذا القسم : وهذا هو الذي لا يعاب استعماله ، لأنه لم يكن وحشيا عند النطق به في زمانه .

على أني أقف موقفا متسائلا أمام بعض ما ذكره ابن الأثير ، حين جعل من القسمين الحسنين ، ما تداول الناس استعماله في القديم والحديث إلى يومنا هذا ، وأصبح بدوام الإستعمال مألوفا معروفا ، فأقول : إذا كان اللفظ قد أصبح بدوام الإستعمال إلى عصرنا هذا يتردد على السمع ، فقد زال عنه معنى الغربة ، لأن التداول جعله مألوفا ! فالأولى في رأيي أن يبعد نهائيا عن باب الغربة ، مادامت الأسماح قد اعتادته ، إلا أن يكون للغربة في العصر الأول موضع اعتبار لدى ابن الأثير .

لقد فتح لنا ابن الأثير بهذا التحديد الملائم أن نلم بكلمة موجزة عن موضع الغريب من كلام الله ، وحديث رسوله الكريم . وهو ما تحدث فيه الكاتبون فأطالوا في جودة وإشباع ، وليس من المستحسن أن يخلو منه حديث بلاغي يخص ببعض التحليل .

٥. غريب القرآن :

من مزايا القرآن الكريم أن كل قارئ يأخذ منه ما يناسبه ، فالعالم الضليع يجد في الفاظه وتراكيبه ومعانيه أبواباً للتأمل الفاحص ، والنظر المستنير ، والقارئ المتواضع ومثله من يسمع دون أن يقرأ يلمس روحاً قوياً يغمره حين يسمع كلام الله ، ويدركه من التأثير ما لا يجد مثله في أي كلام يُقرأ ويُسمع ، وأكثر عبارات الكتاب المبين من باب السهل الواضح ، الذي يلج إلى القلوب من قبل الأذان ، يقول ابن الأثير في وصف فاتحة الكتاب (١٣) :

« وإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه من الألفاظ وجدناها سهلة قريبة المأخذ ، يفهمها كل أحد ، حتى صبيان المكاتب ، وعوام السوقة ، وإن لم يفهموا ما تحتها من أسرار الفصاحة والبلاغة ، فإن أحسن الكلام ما عرف الخاصة فضله ، وفهم العامة معناه » .

وفي الذكر الحكيم ألفاظ اصطلاح العلماء على أنها من غريب القرآن ، وألفت كتب كثيرة لأئمة من المتقدمين تحمل هذا العنوان ، وليس المراد بالغربة هنا ما تحدثنا عنه من الغربة التي تحل بفصاحة الكلمة ، فإن القرآن أفصح كتاب في العربية على الإطلاق ، وأسلوبه المثل الأعلى في البيان ، ولكن معنى الغربة هنا - في كتاب الله - هي اللفظة التي تكون حسنة في التأويل ، ولا يتساوى في فهمها أهل النظر والبحث مع عامة الناس .

يقول الأستاذ مصطفى صادق الرافعي رحمه الله (١٤) :

ومنشأ الغربة فيما عدوه من الغريب أن يكون ذلك من لغات متفرقة ، أو تكون مستعملة على وجه من وجوه الوضع ، يخرجها تخرج الغريب كالظلم والكفر والإيمان ونحوها ، مما نقل عن مدلوله في لغة العرب إلى اللغات المستحدثة ، أو أن يكون سياق الألفاظ قد دل بالقرينة على معنى معين غير الذي يفهم من اللفظ » .

والعرب في عهد القرآن كانت تنكر الغربة الحوشية ، وتعدّها مما يُهجن القول ، ولم نر في بلغاء العرب من أنكر كلمة واحدة من كتاب الله ، وقد

تحداهم الله عز وجل أن يأتوا بسورة من مثله ، فآلقوا السلم عن عجز ، ولو وجدوا ما ينكرون من الغربة المنتقدة لصاحوا بجلء أفواههم ، أقول إن العرب كانت تنكر الغربة الحوشية وتعدّها موضع المؤاخذه ، متكئة إلى رأي عمر بن الخطاب في تفضيل زهير بن أبي سلمى على شعراء عصره ، إذ حكم الفاروق بأن زهيراً كان لا يعاقل في كلامه ، ولا يتبع حوشى اللفظ ، ولا يمدح أحداً بما ليس فيه^(١٥) . فاتباع حوشى اللفظ بما ينكره ناقد أدبي في عصر النبوة هو أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ! ولن يوجد في كتاب الله . ونحن نعلم مسائل نافع بن الأزرق لعبدالله بن عباس ، حين أحضر له عدة ألفاظ خفيت معانيها عليه ، وتطلب لها شاهداً من ماثور الكلام ، وما أسرع أن رد عليه ابن عباس بما أفتعه وألزمه الحجة ، ذلك لأن نافعاً قد وفق في معرفة اللغة عند تصور قبيلته ، أما ابن عباس فقرشي عالم رواية ، لذلك كان استشهاده موضع الإقناع ، ويمعني ضيق المقام أن أمثل ببعض ما جاء من أسئلة نافع ورد ابن عباس ، وأقرب مرجع لها كتاب الإتقان للسيوطي^(١٦) .

وللأستاذ سيد قطب في كتاب التصوير الفني في القرآن حديث جيد ، عن دقة اللفظ القرآني في تعبيره ، كما أفاض الأستاذ الرفاعي في هذا المجال إفاضة شافية ، وقد وقف وقفة ملهمة عند قوله تعالى (تلك إذن قسمة ضيزى) فقال^(١٧) :

« وفي القرآن لفظة غريبة هي من أغرب ما فيه ، وما حسنت في كلام قط إلا في موقعها منه ، هي كلمة (ضيزى) من قوله تعالى (تلك إذن قسمة ضيزى) . ومع ذلك فإن حسناتها في نظم الكلام من أغرب الحسن وأعجبه ، ولو أدركت اللغة عليها ما صلح لهذا الموضع غيرها ، فإن السورة التي هي منها وهي سورة النجم ، مفصلة كلها على الياء^(١٨) ، فجاءت الكلمة فاصلة من الفواصل ، ثم هي في معرض الإنكار على العرب ، إذ وردت في ذكر الأصنام وزعمهم في قسمة الأولاد ، فإنهم جعلوا الملائكة والأصنام بنات الله ، مع أنهم وأدوا البنات ، فقال تعالى : « ألکم الذکر وله الأنثی ، تلك إذا قسمة ضيزى » . فكانت أشد الأشياء ملاءمة لغربة هذه القسمة التي أنكرها ، وكانت الجملة كلها ، كأنها تصوّر في هيئة النطق بها الإنكار في الأولى ، والتهكم في الأخرى » .

والعرب يعرفون هذا ، وله نظائر في لغتهم ، وكم من لفظة غريبة لا تحسن إلا في موضعها ، ولا يكون حسنها على غرابتها إلا أنها تؤكد المعنى الذي سبقت له بلفظها ، وهيئة منطقها ، فكان في تأليف حروفها معنى حسيا ، وفي تأليف أصواتها معنى مثله في النفس .

٦. غريب الحديث :

أبدع أديب العربية أبو عثمان الجاحظ حين قال عن بيان رسول الله ﷺ : هو الكلام الذي قل عدد حروفه ، وكثر عدد معانيه ، وجل عن الصناعة ، ونزّه عن التكلف ، واستعمل المبسوط في موضع البسط ، والمقصود في موضع القصر ، وهو الكلام الذي القى الله عليه المحبة ، وغشاه بالقبول ، وجمع له بين المهابة والحلاوة ، وبين حسن الإفهام ، وقلة عدد الكلام ، مع استغنائه عن اعادته ، وقلة حاجة السامع إلى معاودته . . ولم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا ، ولا أقصد لفظا ، ولا أجمل مذهبا ولا أحسن موقعا ، ولا أسهل مخرجا ، ولا أفصح معنى ، ولا أبين فحوى من كلامه ﷺ كثيرا . . وقد صدق الجاحظ ولم أشأ ذكر كل ما قال ، ولكن بعضه ينيء بصفة قاطعة عن سهولة ألفاظ الرسول ، إذ أن السامع يستغنى عن إعادته ويفهم مراده لأول نطقه ، وهو بعد حسن الموقع ، سهل المخرج ، بين الفحوى ، فصيح المعنى ، قاصد اللفظ^(١٩) . . والرسول يعد أفصح العرب ، يوجه الناس إلى طريقة من البيان قال عنها « إن أبغضكم إلي وأبعدكم مني مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون »^(٢٠) .

ولكن الثابت بعد ذلك ان في كلام رسول الله مجموعة من الغريب ، وقد ألقت الكتب لشرحها ، وأشهرها كتابا (الفائق للزنجشيري) (والنهاية لابن الاثير الجزري) . وذلك لأنه ﷺ كان يخاطب وفود العرب من قبائلها المختلفة . . بما تستعمله من ألفاظ لا تستعملها قريش ! حتى قال له علي كرم الله وجهه ، وقد سمعه يخاطب وفد بني نهد ، يا رسول الله ، نحن بنو أب واحد ، ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره . فقال ﷺ : أدبني ربي فأحسن تأديبي ، وغير مخاطبة الوفود شفويا نجده ﷺ يرسل الكتب

إلى القبائل المختلفة ، يخاطبهم بلحونهم ، ولا يعدو ألفاظهم وعباراتهم فيما يريد أن يسجله من الأفكار ، وفي كتاب النهاية لابن الأثير نماذج من كلام الرسول هؤلأء ، ونماذج أخرى من مراسلاته ، وهي مشهورة متعامة ، فليس بى حاجة إلى قراءتها الآن ولكنى أقف فى النظر إليها بما ذكره . . أديب العربية الأستاذ مصطفى صادق الرافعى ، حيث قال بعد أن ذكر فى كتاب إعجاز القرآن نماذج من مخاطباته ورسائله (٢١) :

« فهذه طائفة يسيرة مما انتهى إلينا من غريب اللغات ، التى كان يعلمها النبى ﷺ ، وإنما خرجت عنه هي وأمثالها مما جمعه حديثا كالأحاديث ، ورويت كما فصلت ، ولولا أنها وجه من التاريخ والسيره ، وضرب من تعليم أولئك القوم ، لانقطعت بها الرواية ، فلم ينته إلينا منها شيء ، فهي ولا ريب لم تكن مجتلبة ، ولا متكلفة ، ولا ترمى إليها البحث والتفتيش ، وإنما جرت منه ﷺ مجرى غيرها ، مما قد فده الطبع المتمكن ، وألفته السليقة الواعية ، ولا شك ان وراءها فى ذلك الطبع ، وتلك السليقة ، ما وراء ألفاظها بين سائر ما انفردت به تلك اللغات عن القرشية ، فلا بد أن يكون عليه الصلاة والسلام محيطا بفروق تلك اللغات ، مستوعبا لها على أتم ما تكون الإحاطة والاستيعاب ، كأنه فى كل لغة من أهلها بل أفصح من أهلها » .

ونحن نعرف ان مراعاة مقتضى الحال أصل من أصول البلاغة ، بحيث لا تتم إلا بهذه المراعاة ، ومن مراعاة هذا المقتضى أن يأتي الرسول بالغريب فى نظر القرشيين حتى ليعجب على ابن أبي طالب من صدوره من قرشي مثله ! ولكنه بعد ليس بغريب فى نظر من وجه إليهم الحديث ، إذ هم ذووه وعارفوه !

عرفنا إذن معنى الغربة وحدودها المتعارف عليها بين الحسن والقبيح ، وبين مراعاة الزمان والمكان ، وبعد أن تأكد المبنى والتوجه فيما نقررته انتقل الى تطبيق شعري ، يكون بطله الشاعر الطائي الكبير أبو تمام ، حيث ضرب فى الغربة بسهم وافر ، ولم يكن مصيبا فى كثير مما اتجه إليه ، كما سيتضح من الأمثلة المختارة من شعره الحافل بالغريب .

٧. أبو تمام والغريب :

لأبي تمام خصومته ، كما له أصدقاؤه ، وقد شن عليه الخصوم حربا طاحنة ، من أسبابها في رأيهم اتجاهه للغريب في بعض مما قال : والحق أن هذه التهمة لا تخلو من الصدق ، لأن الشاعر الكبير كان يتعمد الغربة تعمدا . وكأنه يراها إحدى ميزاته الشعرية ، ولم يكن يتعمد الغربة ليغيب بها خصومه كما كان يفعل أبو الطيب المتنبي ، ولكنه مولع بالبديع وقد يكون في اللفظ الغريب ما يقرب إليه الأسباب لاصطياد محسن بديع كالطباقي والجناس ، وهذا ليس بعذر للشاعر إذ الأصل أن يكون الطبع رائد الشاعر الكبير ، لا أن يكون التكلف إحدى مرقاته إلى التفوق والسموق ، والغريب في أمر أبي تمام أنه يعرف أن الغريب المفتعل يحط من قدر الشاعر ، ويباعد ما بينه وبين القاريء . وقد هاجم غريمه وخصمه يوسف السراج الشاعر المصري ، لأنه كان يفتعل الغريب ، فأخذ عليه ذلك وعده عيبا كبيرا ، وقد قال بصدد ذلك مخاطبا إياه (٢٢) :

أيوسف جئت بالعجب العجيب تركت الناس في أمر مريب
أما لو أن جهلك صار علما إذن لنفذت في علم الغيوب
فمالك بالغريب يد ولكن تعاطيك الغريب من الغريب
فكيف ولم يزل للشعر ماء يرف عليه ريحان القلوب
فأبو تمام يقول : إن من الغريب أن يتعاطى السراج الغريب ، وهو مما يباعد عن رونق الشعر ، إذ هو في سلاسته وعذوبته كالماء يرف عليه ريحان القلوب ! وقول أبي تمام هذا عين الصدق ، ولكن كيف خالفه في استعماله الغريب ، فوقع فيما وقع فيه يوسف السراج الشاعر المصري ، الذي شاء القدر أن يكون بينه وبين أبي تمام تسابق أدبي في مصر ، وكل منهما حريص على الفوز الساحق ! وقد أعاد أبو تمام حملته على الغريب حين قال (٢٣) في مدح الكاتب الحسن بن وهب :

لم يتبع شنع اللغات ولا مشى رسف المقيّد في حدود المنطق
في هذه خبث الكلام وهذه كالسور مضروبا له والخندق
يتشق في ظلم المعاني إن دجت منه تباشير الكلام المشرق

فهو يجعل من محامد الحسن بن وهب أنه لم يتبع شنع اللغات ، وهي الكلمات الغريبة الحوشية ، لأن فيها خبث الكلام الذي لا يرتضيه ، لأنه كلام مشرق منشق نوره في ظلام المعنى ، وإذن فالغربة ذات خطر داهم ، حين تكون عند الشاعر من خبث الكلام ومن شنع اللغات ! فكيف بعد ذلك يصطفئها في نظمه مما قال ؟

إن من العناء أن أتبع الغريب عند أبي تمام في هذه العجالة ، ولكني سأكتفي بالإشارة إلى قصيدة واحدة من ذات الغرائب ، أشار إليها ابن سنان الخفاجي ناقدا ، وهي التي مطلعها :

قف بالطلول الدراسات علائا أضحت جبال قطينهن رثائا
حيث قال ابن سنان بصدها (٢٤) :

« وإن كان الروى قاده إلى ذلك ، فليت شعري من حظر عليه القوافي : واقتصر به على الثاء دون غيرها من الحروف ، وليس يؤثر عنه إلا الشعر الحسن على أقرب الوجوه وأسهل السبل ، دون أن يتكلف المشقة في نظمه ، والعناء في تليفه ، وليس يغفر للشاعر لأجل ما يلزم به نفسه ذنب ، ولا يغفل له عن خطأ ، إذ كان حظر الحلال ، وحرّم المباح ، واعتمد تكلف النصب طوعا ، واختيارا وهوى وقصدا ، ولكنه لعمرى إذا أتانا بالسليم من الزلل ، البعيد من التكلف والخطل ، وكان ذلك في غير مأخذ صعب ، ومسلك وعر ، حمدناه الحمد الكامل ، ووصفناه الوصف التام » .

فإذا اتجهنا إلى القصيدة الثانية (من قافية الثاء) فإننا نجد ذات جلاميد صخرية ، تتضح في قول أبي تمام (٢٥) :

قف بالطلول الدراسات علائا	أضحت جبال قطينهن رثائا
فتأبدت من كل مخطفة الحشا	غيداء تكسى يارقا ورعائا
كالظبية الأدماء صافت فارتعت	زهر العرار الغض والجشجائا
حتى إذا ضرب الخريف رواقه	سافت برير أراكه وكبائا
زالت بعينيك الحمول كأنها	نخل موافر من نخيل جوائا
إن الهموم الطارقاتك موهنا	منعت جفونك أن تذوق حثائا

هذا بعض ما قيل في المطلع الغزلي فقط ، أما القصيدة وعددها سبعة وثلاثون بيتا فمن هذا الصخر الحجري ، وأنت ترى أنه جعل اسم صاحبه

في البيت الأول (علاثا) وكأن أسماء الناس قد نفدت فلم يبق غير هذا الاسم ، وفي البيت الثاني جعل حبيبة تكسي يارقا ورعاثا . والرعاث هو القرط ! أما الزهر الذي ترعاه الظبية في البيت الثالث فهو (الجشجاث) ، هذا إذا كان الوقت صيفا ، أما في الخريف فهي ترعى البربر والكباث ، والبربر أول الثمر قبل النضج ، والكباث آخر الثمر بعد النضج ، وقد اختار جوثا في البيت الخامس ، وهي بلد غير شهير ، ولولا القافية ما انحط عليه أبو تمام ! وفي البيت الأخير جاءت الحثا لتعبر عن القليل من النوم ! وماذا وراء هذه المغلقات الغريبة ؟ لا شيء .

وقد يقارن القاريء هذه الأبيات بغزليات أبي تمام الرقيقة ليرى الفرق بين الطبع والصنعة ، والصدق والافتعال ، كأن يقرأ قوله في إحدى روائعه (٢٥)

دمن ألم بها فقال سلام	كم حل عقدة صبره الإلام ؟
رُزِقُوا فلا رزقوا ، أيعذل عاشق	رزقت هواه معالم وخيام ؟
ولقد أراك فهل أراك بغبطة	والدهر غص والزمان غلام !
اعوام وصل كاد ينسى طولها	ذكر النوى فكأنها أيام
ثم انبرت أيام هجر اردفت	نحوى أسي ، فكأنها أعوام
ثم انقضت تلك السنون وأهلها	فكأنها وكأنهم أحلام

إن القضية بين الغريب المتكلف ، والسلس المطبوع أوضح من أن يطول فيها الكلام .

هذا بعض الحديث عن الغربة عند البلاغيين ، وهو حديث وثيق الصلة بكتب التراث الأدبي بعمامة ، لا يكتب البلاغة فحسب ، وعلينا أن نفيد من تحديد معنى الغربة ، وموقعها ، ومتى تحسن ؟ ومتى تقبح ؟ كيلا نظلم أديبا اشتهر بالغريب في زمان كانت الغربة فيه مقبولة . . بالنظر إلى الجو اللغوي العام ، كما علينا أن لا نجاهل أديبا تعمد الغريب دون موجب ، فأرهق نفسه طويلا ، ليرهق قراءه على مدى الأحقاب !



الهوامش

- ١ - بغية الإيضاح ، ج ١ ، ص «١٣» وما بعدها ، شرح الشيخ الصعدي للإيضاح .
- ٢ - القزويني وشروح التلخيص ، للدكتور أحمد مطلوب ، ص ٢٧٠٠ ، وما بعدها .
- ٣ - البيان والتبيين ، ج ١ ص «١٣٦» .
- ٤ - البيان والتبيين ، ج ١ ص «١٣٧» .
- ٥ - البيان والتبيين ، ج ١ ، ص «٣٧٨» .
- ٦ - بذلك ، أي بالكلمات الغريبة الوحشية التي ذكرها الجاحظ .
- ٧ - البيان والتبيين ، ج ١ ص ٧٦ .
- ٨ - سر الفصاحة ، لابن سنان ، ص (٧١) وما بعدها .
- ٩ - العمدة لابن رشيق ، ج ٢ ، ص (٥٠) ، ط محمد بدر النعساني سنة ١٩٠٧ م .
- ١٠ - المثل السائر ، ج ١ ، ص (١٧٥) وما بعدها .
- ١١ - المثل السائر ، ص (٦٢) .
- ١٢ - اعجاز القرآن ، للرافعي ، ص (٧٤) .
- ١٣ - الموازنة ، للآمدي ، ص (٢٧٦) ، ج ١ .
- ١٤ - الانتقان ، ج ١ ، ص من (١٢٣) إلى (١٢٩) .
- ١٥ - اعجاز القرآن ، للرافعي ، ص (٢٦١) .
- ١٦ - يريد الرافعي بالياء الألف المقصورة ، وهي تكتب خطأ ياء .
- ١٧ - البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص (٧) .
- ١٨ - البيان والتبيين ، ج ١ ، ص (٢٧٢) .
- ١٩ - اعجاز القرآن للرافعي ، ص (٣٥٤) ، ط (٦) .
- ٢٠ - اعجاز القرآن للرافعي ، ص (٢٥٤) ، ط (٦) .
- ٢١ - ديوان أبي تمام - طبعة بيروت ، ص (٤٨٩) .
- ٢٢ - ديوان أبي تمام - طبعة بيروت ، ص (٢١٣) .
- ٢٣ - سر الفصاحة لابن سنان ، ص ٧٦ .
- ٢٤ - ديوان أبي تمام ، ص (٢٧٩) ج ٢ ، بيروت .
- ٢٥ - ديوان أبي تمام ، ص (٢٧٩) ج ٢ ، بيروت .

الناقد العربي وميثاق التواصل

عبد السلام المسدي

إذا كان من المسلّم به الآن أن النقد الأدبي قد دخل في العصر الحديث حلبة المخاض المعرفي الواسع فكف عن ارتكانه في زاوية المعارف التي هي إلى الترف الفكري وإلى البذخ النفسي أقرب منها إلى العلم الضروري ، فإن أشرط المعرفة النقدية تظل إلى مدى بعيد وقفا على حيثيات متضافرة متوالجة كثيرا ما تفاجئنا وهي على غاية من التعقيد ، فلا يكون بوسعنا التحرر من تداخل مكوناتها ولا الظفر بمفاتيح مغالقها إلا إذا أخذنا لأنفسنا مسافة من الفضاء الفاصل لتبصر الأمر فيما يرجع منها إلى الأدب وما هو راجع منها إلى النقد ؛ ونستجلي الأمر كذلك فيما يعود منها إلى النقد وما هو عائد منها إلى الناقد ؛ ونستبين الأمر أخيرا فيما هو قائم على صلة الناقد بالسياق الفني والإبداعي والجمالي مما هو وثيق التعلق بالسياق الفكري والحضاري الذي فيه تتسلك وقائع العلوم السائدة والمعارف المشعة .



وإذا كان الحديث عن وظيفة الناقد ضمن الميثاق المعرفي شاملا للفردى وللكلي ، وكان بحكم ذلك يعم بمظلته كل ناقد يتحرك من موقع المواكبة الزمنية مهما كان انتهاؤه الحضاري ، وأيا كان لسان الأدب الذي عليه ينكب بالفحص والتعقب ، فإن بعض الملاحظات التاريخية وما تفرزه من حيثيات ثقافية ضمن خصوصيات الحضارة النوعية تحتم علينا أن نسلم بأن الناقد العربي في هذه المرحلة التاريخية يواجه مسؤوليات دقيقة تجعله ملتزما بكل ما يلتزم به الناقد الحديث مطلقا ضمن دستور الميثاق المعرفي العام ، ثم تجعله في نفس الوقت ملتزما بأشياء أخرى لا تقل وزنا ولا تنقص خطرا على ما سواها رغم ما قد يلوح عليها من إسراف في التصور .

ولو خطر لنا أن نرسم دائرة رمزية نلم فيها أشتات هذه الفوائض الملقاة على كاهل الناقد العربي ، والزائدة عما يلقي على كاهل الناقد الحديث مطلقا - في أي مجموعة ثقافية أخرى - لقلنا إن عليه أن يفك عقال تلك الثنائية الأسرة التي تحمل على كفها الأولى : « مدى مفهومية الخطاب النقدي » وعلى كفها الثانية : « مدى مقبولة الخطاب النقدي » .

صحيح أن للناقد الادبي على الآخرين حقوقا من أكثرها تأكدا وإلحاحا أن يقرأ له بحق الاختلاف عنهم ، وأن يؤمنوا له فضاء من طلاقة التفكير وحرية الابتدار ، وأن يصادقوا بوجه أخص على دستوره المعرفي الذي من أبرز بنوده أن يضمنوا له براءة التأويل فيما يذهب إليه وفيما يرسل الخاطر نحوه بحثا عن حقيقة قد يكون هو أول العارفين باستعصاء مناهها .

ولكن الصحيح أيضا أن الناقد في مناخه العربي ليس دوما بريئا البراءة كلها مما ينشأ حول خطابه من التباسات قد تصل إلى حمل الضد على الضد ، وقد تشارف تخوم الرجم بالإحالة والتناقض : سواء إذا ما قيس كلامه بمعايير الفكر السائد أو إذا ما نوظر بضوابط سلم المرجعيات الثقافية والحضارية التي إليها تحتكم عشيرته المجتمعية .

هنا على وجه التعمين تطالعنا وظيفة هامة وهي من أخطر الوظائف المتوجبة : ألا وهي الوظيفة التواصلية ، مما لا سبيل إلى التغافل عنه في زمننا هذا بصفة شاملة ، وفي زمننا العربي على باب التخصيص .

وموضوع التواصل ما انفك يغزو كل آليات التفكير الحديث ويحتل من الأذهان مساحات تلو أخرى حتى لكأنه المارد الثقافي الذي كان قابعا يثوي وراء ستائر العلم والمعرفة ثم انبثق فجأة فاخرق الحجب وتسلسل بين السجوف ليتبوأ صدارة الأشياء ويستبد بها مكيئا لا يندحر .

والتواصل الذي نعنيه في هذا المقام يتجاوز حدود تأمين الإبلاغ كما يقتضيه التخاطب باللغة وكما تتضمنه دلالة المحاوراة عبر قناة الملفوظ الكلامي بعد الوفاق الضمني الحاصل حول ما ترمز إليه العلامات الصوتية التي هي مراتب الأداء اللغوي . فالوظيفة التواصلية التي ننزل ضمنها الميثاق المعرفي الذي على الناقد العربي أن يلتزم ببنوده تتخطى دائرة الفهم والإفهام - أي دائرة التفاهم بألفاظ اللغة - لتصب في حوض واسع الأرجاء ، فسيح الإيحاءات ، ألا وهو

يحيط القرائن المصاحبة للملفوظ النقدي مما يفترض تغيراً جوهرياً في وجهة النظر
حيال حقيقة الكلام ، بل وحيال الغايات القصصية من فعل الكلام .
فمن المتحدث ؟

ولمن يتحدث المتحدث ؟

هما السؤالان المتلازمان في هذا المقام المخصوص ، وكثيراً ما يكونان أجل
قدراً ، وأشد وقعاً ، وأبلغ دلالة من السؤال الذي يسبقهما والذي هو الأول في
الاعتبار وهو الأصل في القصد والتقدير ونصه : « ماذا قال المتحدث » إذا
تحدث ، أو « ماذا يقول المتحدث » إذا هم بالحديث .

تلك هي نواة الوظيفة التواصلية لا في مجرد حقيقتها اللغوية بل في حقيقتها
السيمائية التي نولي وجهنا قبلتها . فالأمر فيها نديره على غير محورها المؤلف ،
وإنما نرومه دائراً على ما يجب أن نسميه باستراتيجية الخطاب النقدي .
فمضمون النقد سيظل محافظاً معناها على كل قيمة ، ولكنه يستضيف إليه قيمة
أخرى ، هي مجموعة القرائن الدالة التي تصاحب إنجازها ، وترافق استقباله ،
وتقتضي ردود الفعل المتأتمية منه ، ثم تواكب حركة التأثر والتأثير التي تعاود ربط
الدائرة من منطلقها إلى نهاية مطافها .

إن الاهتمام باستراتيجية خطابنا النقدي جزء من التزامنا بالواقع التاريخي
الذي ننخرط فيه ، وجزء من ارتباطنا بطبيعة المجتمع الذي عنه صدرنا ، وفيه
نحيا ، وإليه نرتد مهما طال بنا الطواف أو تكرر معنا التجوال . والاهتمام به هو
أيضاً جزء من انخراط الناقد الأدبي في الميثاق التواصلية لأنه لازمة من لوازم
الميثاق المعرفي الشامل ، وكل ذلك - إذا ما أحسننا به واتسع له فينا أفق تجاوبنا
النفسي والعاطفي - سيشكل منظومة العلامات الثقافية الدالة ، وسيحدد
التضاريس التي تعلو وجه خارطة المفاهيم الفعالة كما لو كانت لوحة من
المجسمات التي تحكي صورة المعمار قبل إنجازها .

فلنصادر على أن ذلك كله هو ما سنسميه سيمياء التواصل النقدي ، ثم
لنعرف - في هذا المقام - أن الأمر يمكن أن يدور على وجهين : نستكشف مع
الوجه الأول التواصل النقدي ضمن دائرة من الاستراتيجية الداخلية فيكون
ذلك خير ممدد لاستكشاف يرد ضمن دائرة من الاستراتيجية الخارجية لمن رام
أخذ النواصي في كل أطرافها



إن على رأس قائمة البنود التي يتكون منها الميثاق التواصل الذي هو - فيما نزرعه - من أوكد واجبات الناقد العربي اليوم أن يوازن بين حركة التحديث التي يواكبها أو ينخرط فيها وحركة التطور التي يسير مجتمعه على نسقها ، فمما هو مسلم به - وقد أسلفناه - أن النقد الأدبي هو في صميم المخاض المعرفي الجديد بكل تغيراته وتقلباته ، بل هو أحيانا قلب راحا فيما يتصل بالمعارف الإنسانية لأنه كملتقى الطرقات يصب الكل في مفترقه ، وينطلق الجميع من مداراته ، فالأدب - وما إليه - يتحول بسرعة فائقة إلى جرس نحاسي يتلقى الصوت البسيط كقرع خفيف فيحوّله إلى تركيبة متضامخة تنفخ فيها أرجاع الصدى .

لهذه الأسباب غدا متعذرا ما كنا نعهده من استقرار في النقد الأدبي ، فمناهجه تتطور ، وتتطور مفاهيمه النظرية ، وكذا إجراءاته ، بل تأتي حركة التغيير على مقولاته الأساسية فتصيرها غير ما كانت عليه : والفارق يهون حيناً ويعظم أحيانا .

والأبعد مدى من كل هذا أن حركة النقد الأدبي قد انسلكت في عقد الشمول الإنساني : نعني كونية العلم وعالمية المعرفة وبحكم ذلك تضاعفت أهمية الخصوصيات الثقافية في النظريات النقدية وانحسرت موازين الهويات الحضارية معها . لكن الأكثر دقة والأشد حبكا هو أن موجة الشمول هذه التي جرفت الخصوصيات النقدية لم تجرف معها الخصوصيات الأدبية ، فالإبداع ظل من السمات المرتبطة بالثقافات ، لكل هوية قومية معالمها المميّزة : لشعرها ولنثرها .

بل حتى نظرية الاجناس الادبية فإنها - حسبما نراها في تشكلها وانتظامها - لا تلغي حق كل أمة في تفرداها بأنساقها الإبداعية ، وبناء على ذلك بوسعنا أن نقول في غير مجازفة : إن النقد واحد والأدب متعدد . وبوسعنا أن نضيف : إن الأدب المقارن في أعماق أسرارهِ إن هو إلا تكريس للخصوصية الأدبية سواء عند بحثه عن المتألفات أو عند بحثه عن المتخالفات .

ولكن العبرة من وراء ما أسلفناه هي أن نقد الأدب لم يعد بوسعهِ أن يعيش في معزل عن خضم الموح الفكرى المتلاطم في محيط القارات المعرفية ، فحتى لو جاز لنا أن نفترض جدلا بأن الأديب بوسعهِ أن ينعزل في جزيرة نائية ، محتما فيها من أمداد التأثير والتأثير ، فإنه يعجز عن أن يجز القاريء - الذي هو يكتب أدبه

إليه - جرّا معه إلى الانعزال في جزيرته . فقارىء الأدب في أيامنا متمرد على الأديب ، أما عن الناقد فتحدث ولا تني ، فمن الأحلام الواهمة أن يتقمص ناقد الأدب اللبوس الذي يخطه له الأديب على مقياس ما أفاض فيه . وفي هذا المكنن بالذات تعاودنا من جديد الوظيفة التواصلية التي على الناقد العربي أن يحمل نفسه عليها ، وأن يلتزم - ضمن بنود ميثاقه الثقافي - بأدائها . فمما تمليه مقتضيات الاستراتيجية الفكرية أن يهيم المشتغلون بنقد الادب في محيطنا العربي قراءهم لهذه الحقيقة الجديدة ، وأن يكشفوا لهم آليات التواصل الثقافي كما أصبحت تسود واقعنا الإنساني المعاصر ، وأن يقتنعوهم بأن من التناقض أن نسلم بزوال الحدود بين أرجاء العالم فيما يخص المعرفة العلمية ، والابتكار التكنولوجي ، والتواصل الإعلامي ، ثم نتوهم أن حقل الأدب وحقل النقد بوسعهما أن يظلا محميين داخل الأسيجة الإقليمية أو الفردية في مأمن من رياح التأثير .

لكن التوازن الحصيف بين طرفي المعادلة الصعبة - إذا ما صادف أن نسق التطور الثقافي داخل بعض أسرنا الفكرية ليس على قدر التسارع الذي تسير به الحركة الإنسانية - سيملي علينا أن نبحث عن المسلك الأوفق لتأمين الوظيفة التواصلية في صياغتها المجتمعية والنفسية ، وذلك بأن نرتب سلماً من الأولويات نراعي فيه إزالة الحواجز المعرفية تدريجياً لنضمن مقبولية الفكر النقدي الجديد لدى مرجعيات المجتمع الذي نخرط حضارياً فيه . إن ما ننادي به لا يعني البتة مهادنة في العلم ولا تواطؤاً على مضامين المعرفة ، وإنما يعني ترتيب سلم الأولويات الفكرية بحسب مدى مقبوليتها لدينا لا بحسب مقبوليتها لدى أي مجموعة ثقافية أخرى . فأجدر بالمعرفة أن تصل ولو بعد إعادة سبيلها من أن لا تصل إطلاقاً .

إن اهتمام الناقد العربي بقضية استراتيجية الخطاب النقدي يعني التزامه بالوظيفة التواصلية باعتبارها وظيفة ذاتية لصيقة بمهمته ، أو لنقل - باستعارة ألفاظ أهل النظر المجرد - بوصفها الوظيفة المحيطة كما لو أنها ذات طبيعة إنية ، ولكن المردود المجتمعي بكل فوائضه - إذا ما أفلح الناقد العربي في أداء وظيفته التواصلية - سيتجسم في انقاء القطيعة بينه وبين المنغمسين من بني قومه في ثقافة تاريخية لها مرجعياتها من حيث الأصالة ومن حيث الاعتبار بقيم الاسترسال

الحضاري ، ولكنهم لفرط تمسكهم بالتاريخ يغفلون عن حقيقة جوهرية من حقائق التاريخ ، وهي التمثلة في أن التاريخ ذاته ما كان له أن يصير إليهم لولا أن أسلافهم قد اتعظوا بما كان هو عليه قبل أن يصير إليهم .

وما نحن - في هذا المقام - بغافلين كثيرا ولا قليلا عما يحمله بعض نقاد الأدب من قناعات مفادها أن مساهمة الزمن تقتضي معالجة الأعراض الثقافية بين فينة وأخرى بواسطة الوخز ، وعن طريق الصدمة ، وبأدوات الجراحة .

ولكن اللجوء إلى هذه المعالجات الجذرية لا يجدر أن يكون أول الحلول ، بل يجدر ألا يكون أولها ، لأن للناقد في تعيينها أحيانا ضلعا من المسؤولية . أفترأه لو اقتضى سبيل الاستدراج ، الموصل إلى الإقناع ، أو المغربي على الأقل بعدم جدوى الصدام تحت ظل «التي هي أحسن» ، أفلا يكون قد حمى نفسه ، وحمى النقد ، وحمى المجتمع من فتنة الصراع الفكري ، ويكون بالاستتباع قد قطع طريق المغالاة على أهل المغالاة قبل الألوان حتى لا يفوت الألوان .

تلك إذن وظيفة التواصل ينهض بها الناقد الأدبي الحديث في بيتنا العربية حين يجعل من مهمومه أن يعين الآخرين على تعديل أوتار التاريخ ، وعلى تدقيق عقارب الساعة في معصم الزمن الراهن . وتلك هي ما اعتبرناه وجهها أول يمثل استراتيجية الخطاب من داخل الدائرة النقدية .



أما الوجه الثاني - والذي هو بمثابة الاستراتيجية الخارجية - فيخص الوظيفة التواصلية بواسطة النقد ولكن خارج دائرة النقد ذاته ؛ والذي نعنيه بهذا هو أن الناقد العربي مدعو - في هذه المرحلة التاريخية الدقيقة من نضال أمته على الواجهات الحضارية والفكرية - إلى أن يوظف كل الوسائل المتاحة لديه ليسهم في بناء صرح المعرفة الموضوعية المتطورة ، فإن لم تتح له الوسائل وهو محشور في زاوية ركنية من مجالات البحث والعرفان فعليه أن يتكر صيغا يفكر هو فيها وإن لم يكن لها أن تخطر على بال رفقاءه المتممين إلى أمم أخرى أو المنخرطين في ثقافات غير ثقافته القومية .

ذلك أننا نعتقد بأن الميثاق المعرفي تتلون صيغه وتترتب بنوده بحسب مضمون المعرفة المخصوصة ذاتها ، ولكن أيضا بحسب ما تنزل فيه المعرفة من مقومات الهوية الحضارية للفرد ضمن انتهائه التاريخي إلى الجماعة .

إن هذه الواجهة من الوظيفة التواصلية للناقد الأدبي في مناخنا العربي - بما ندعو جهارا إليه - تتجاوز حدود المضمون النقدي الذي يتأسس عليه خطاب النقد فتتخذ منه جسرا ناقلا لرصيد معرفي مصاحب يوازي رصيد العلم بالأدب وما إليه من سائر العلوم المساعدة عليه .

إننا نعتبر ان الاستراتيجية الثقافية الملزمة تحيز لنا أن نجعل الوظيفة التواصلية التي يضطلع بها النقد الأدبي متصاهرة مع الوظيفة التثقيفية بما يسبغ عليها بعدا معرفيا جديدا ليس هو بالضرورة ملازما لها في منشأ تصورهما . ومنطلقنا في هذا النهج التوظيفي هو شيء يندرج ضمن سوسيولوجية الثقافة أكثر من دخوله في علوم النص ومباحث اللغة ، إنه متصل بظاهرة الرواج الفكري ، فالأدب - من بين المعارف - هو الأكثر انتشارا ، والأغزر إشعاعا ، وهو بالتالي الأسرع استدراجا وتأثيرا . فسوق الكلمة الأدبية وما تستدعيه من فحص لها وكشف عن مقوماتها وتقويم لأسرارها سوق نافقة ، وهذا من الظواهر العامة على مستوى الثقافات العالمية ، ولكنها على واقع الثقافة العربية أصدق .

ومن بوسعه الآن أن يتغافل عن الطاقة التأثيرية التي أصبحت الكلمة تصنعها إذا ما حالفها التوفيق الإبداعي في أي ضرب من أضرب الخطاب : بدءا بالخطاب السياسي والإعلامي وانتهاء بالخطاب التشريعي والقضائي ؛ وبين هذا وذاك سلطة - وأي سلطة - للكلمة الأدبية عندما تسبك في الإعلان ، والإشهار والمسرح ، والأخبار ، والسينما ، وما إلى ذلك وقرائنه .

ولما كان الأدب حمال إغراءات فلم لا يكون النقد حمال رسالات ؟ وما المانع من أن نعتبر الخطاب النقدي في نفس الوقت قناة تنقل في مجاريها مضامين العلم بالأدب وجسرا تركبه الرسائل الثقافية كما لو أنها صيغت في معادلات من الدرجة الثانية في منظور سيمياء المعرفة ؟

إننا نزعم بأن الخطاب النقدي في هذه المرحلة التاريخية من الزمن العربي بوسعنا أن نوظفه توظيفا مزدوجا من حيث نجعله كالجسر الرابط بين قارئه وشتى المعارف الأخرى غير المعرفة الأدبية ، وكالقناة الواصلة في باطن الأنفاق بين قواعد المعمار النقدي بعضها إلى بعض ، بل لنقل على لسان المجازات السائغة : إن خطاب النقد بوسعنا أن يصير كالسلك الناقل لشحنات الكهرباء المعرفية ،

وسيكون عندئذ صورة لازدواج الرسالة التي يحملها النص الإبداعي لأن للأدب - بمفهوم سوسيولوجية المعرفة كما ارتأينا - طاقتين : طاقة اختراقية توفر له الانتشار ، وطاقة استقطابية هي التي تكفل له الجاذبية التي تجعل التغذية الراجعة على قدر العطاء الموعود .

فالناقد الذي يتوسل إلى الأدب - على سبيل المثال - بالمنهج التاريخي سينغمس في النص الذي يتناوله متسلحا برؤاه المنهجية التي ستعيده بسرعة من النص إلى صاحب النص ، ثم تلقي به بدفع قوي في خضم البيئة التي أحاطت بالأديب واكتنفت لحظة إبداعه لنصه قبل أن يعود إلى تفسير النص وتعليل مضامينه في ضوء مقولاته المبدئية ، وسيكون من حقه أن يطبق كل آلياته المنهجية مصادرا على أن قاريء خطابه النقدي عالما بالأدوات المفهومية التي يملئها الإحتكام إلى التاريخ ، فهو إذن في غير حاجة إلى التنصيص عليها كل حين ، وإنما قصارى الأمر أن قارئه إما أنه قابل لها وإما أنه رافض إياها ، وفي كلتا الحالتين ليس بسعته أن يقاضي الناقد إلا في ضوء مرجعياته التي هي هنا مرجعيات المنهج التاريخي . نعم ، كل هذا من حق الناقد .

وكل هذا قد انتهجه نقادنا ، ومنهم من يواصل الانتهاج . وبصرف النظر عن مدى الوفاق الحاصل حول سلامة هذا المنهج ومدى نجاعته في حقل النص ، بل وبصرف النظر عن مدى الانتصار له أو الاختصاص معه فإن ما نحن بصدد الدعوة إليه ، والتأسيس له ، هو أن الناقد - في بيئة مناخنا العربي - ستركز فضائله وسيؤدي وظيفته الحضارية بكفاية عالية لو أنه جعل خطابه النقدي - على المنهج التاريخي - مطية لتقديم ثقافة تتصل بأعماق علم التاريخ لا فحسب بإفرازاته التطبيقية .

فالتاريخ علم ، والعلم بالتاريخ صناعة : لها منطلقاتها ، ولها ضوابطها ، ولها أسسها الحامية لها من انسيابها إلى غير فضائها ، والواقية لها من أن يخالطها ما ليس منها . والناقد الأدبي ليس مؤرخا - على المعنى المحكوم للكلمة بالاختصاص - ولكنه محتكم إلى قدر موزون من المعرفة التاريخية ، فما ضرّ لو أنه زوّد خطابه النقدي بشيء يكشف للقاريء العربي عن معنى التاريخ في أغواره الفلسفية موفرا له فرصة التمييز بين الزمن الفيزيائي والزمن التاريخي والزمن المنهجي ، وفرصة إدراك الفرق بين « التاريخ » كمصطلح متمحض للاسمية

وعملية « التأريخ » كلفظ مصوغ على المصدرية المتلازمة بمفهوم الحدث ، ليخلص بعد ذلك إلى إفهام قارئ النقد كيف أن الذي من مستلزمات التاريخ هو الصيرورة بينما الذي من مقتضيات التأريخ هو السيرورة . وسيكون خطاب الناقد حاملا بتوأمين : نقد الأدب وعلم التاريخ ، وسيغنم هذا الخطاب كل الغنائم من هذا اللقاح بين المدارين ذهابا وإيابا .

أما لو تطوع الناقد بالإفاضة في إيضاح ما يفصل مدارس علم التاريخ بعضها عن بعض حتى يلم قارئ الأدب - الذي هو بذاته قارئ الخطاب النقدي - بأساسيات المفهوم الجدلي للتاريخ ، والمفهوم الظواهري ، والمفهوم التكويني ، فسيؤدي خدمة غالية في التثقيف المصاحب ، وسيعين قارئه على إدراك الفارق بين التاريخ السياسي ، والتاريخ الاقتصادي ، والتاريخ الثقافي ، ليعرف كيف ينزل ظاهرة الأدب وما إليها .

وعندئذ قد لا تبقى إلا خطوة سيرة يقطعها الناقد - وهو آخذ بيد القارئ - ليست بجدارة السؤال الذي هو في العادة من هموم المؤرخ أكثر مما هو من هموم الأدباء وقراء أدبهم ، وأكثر مما هو من هموم النقد وقراء نقدهم ، ذلك السؤال القائل : إلى أي مدى أو إلى أي حد يمكن للمؤرخ اعتماد نصوص الأدب في عمله كباحث عن الحقيقة في زمن مضى ، وهذا مرده أن نتساءل : هل يصلح النص الإبداعي ليكون وثيقة تاريخية ، وهل في سعته أن يؤدي شهادة يشهد فيها عن وقائع التاريخ .

فإذا عاد الظل على ظليله ، وانعطف الوارف على ردفه ، قال القائل : هل يباح لنا أن نجر الأدب إلى ورشة التحليل حيث الاحتكام إلى الصواب والخطأ ، وإلى الصدق والإحالة ، وإلى الصحة والبطلان ، مما هو من ثنائيات السجل المعرفي الذي يشكل منظومة عالم التاريخ .

وليس الشاهد منا هنا لنستدل على هذا أو ذاك ، ولا هو في الانتصار لنظرية على حساب أخرى ، وإنما نحن في موضع الاستشهاد بأن خطاب النقد يمكن أن يحمل معرفة مضيئة تنضاف إلى مجال الأدب ومجال علم الأدب لتعضد ثقافة القارئ بما يحقق ميثاق التواصل المعرفي .



وعلى ما سبق يمكنك أن تقيس أمر الناقد الذي يلتزم بمنهج التحليل الاجتماعي ، ولئن كانت الثقافة التاريخية على قدر من الانتشار في المقام الثقافي

العربي فإن الأمر على غير ذلك فيما يتصل بعلم الاجتماع . ولم يخل عنا رواد التحليل الاجتماعي من أبناء الوطن العربي - في مجال النقد الأدبي - بشيء من احتمالات تطبيق التصور الاجتماعي على الظواهر اللغوية والأدبية ، ولكنهم في امتثالهم للأعراف الثقافية السائدة كانوا جميعا - وهم غير ملمومين فيما صنعوا - ينطلقون من المصادرة على أن الثقافة المجتمعية حاصلة بالضرورة لدى الجميع وعلى نفس النسق من التواتر أو الكثافة .

والحق أن الثقافة « الاجتماعية » بمعناها الواسع حاصلة فعلا ، أما الثقافة « المجتمعية » على وجه التحديد - من حيث هي معرفة دقيقة تنضوي تحت مظلة علم الاجتماع في دلالاته المتخصصة - فليست على نفس الحفظ من السعة والانتشار . وهي كثيرا ما تعز حتى تحالها بندرتها من ثقافة خاصة الخاصة . ومن هذا الباب يمكنها أن تصلح - حسب رأينا - مادة سائغة لهذه الوظيفة التواصلية التي ندعو إليها ، ومضمونا ثميناً لعملية الثقيف المزدوج الذي بوسعنا أن نتخذ الخطاب النقدي جسراً لحمله وإيصاله .

ومن رام الدقة والتمحيص فليعرف أن خطاب النقد الاجتماعي يمكنه أن يحمل من البيانات في التنظير ومن الشروح في التطبيق ما يأتي على ربط الظاهرة الفنية بسائر الظواهر الاجتماعية ، ويوضح كيف أن الفن - كالثقافة وسائر الأنشطة الفكرية - هو جزء من مكونات البنية العلوية التي هي إفراز طبيعي لقاعدة الهرم الاجتماعي المتأسس على المكون الاقتصادي ضرورة . وليعرف أن الناقد قد يتجول بالقارئ بين علاقة الأديب بالسلطة في كل الحقب وفي كل المجتمعات وعلاقة رموز السلطة بالأدباء . وبإمكانه أن يطوف بإشكاليات الذات الفردية مقابل الذات الجماعية ليتناول نقد الرواية من زاوية تقابل البطل الفردي مع البطل الجماعي .

وقد يتكئ الناقد في كل ذلك أو بعضه على مفاهيم الإنتاج ، والاستهلاك ، والرواج ، والتسويق ، وأدوار النشر والإعلام ، مطبقاً إياها بدقة متناهية على مادة الأدب شعراً كان أو نثراً ، وسيكون في كل ما يصنعه ممثلاً للوصايا المنهجية كحد أدنى من الالتزام بمقاييس المسلك النقدي الذي امتطاه .

غير أن مثل ذلك الخطاب ستقف ثمرته عند حد معين : هو انصهار هذه المقولات التصنيفية ذات المرجعية الاجتماعية في النقد انصهاراً تذوب معه ضمن

ثقافة القاريء الأدبية والنقدية ، وستظل ملابسة لها ليس بوسعها أن تنفك عنها لتستوي ماثلة بكياناتها المفهومية عند القاريء العربي بحيث تكون نهاية المطاف من الناحية الثقافية أن الأدب والنقد إذا غابا غابت معها تلك الثمرة من المعرفة الاجتماعية .

أما الاستثمار الأقوى الذي ندعو إليه فيتمثل في تعديل حركة الخطاب النقدي وإحداث ميلان في زاويته الرياضية حتى يتحرك خطه البياني لينبثق منه البعد الثاني من على رسم الهندسة المستوية إلى رسم الهندسة الفضائية :

إن الثقافة العربية - بمفهوم الشريحة العريضة - تشكو الحاجة إلى زاد مكين من مضامين علم الاجتماع ، بل تشكو في غالب الأحيان أوليات التمييز بين علم التاريخ وعلم الإناسة وعلم الاجتماع ، وقد لا تكون في غنى عما يعينها على التمييز بين النظرية الاجتماعية - بكل تشكلاتها البنيوية والوظيفية والتكوينية - ومختلف التطبيقات التي تصدر عن تصور اجتماعي لتحليل الواقع بمنظور اجتماعي : كتحليل الحدث السياسي مثلاً أو تحليل الظواهر الثقافية كذلك .

إن سوسيولوجية الثقافة - كسوسيولوجية السياسة - مفاهيم معرفية مستقلة بذاتها استقلالها بمناهجها في الكشف والاستنباط . وليس العربي اليوم في حاجة إلى شيء كحاجته إلى فهم بعض أسرار الوقائع الحوية في بعدها السياسي أو في بعدها الثقافي ، لذلك سيكون رصيده من المعرفة الدقيقة التي توصل إلى ضبطها علماء الاجتماع بمختلف مدارسهم هي المدخل العلمي لفهم جملة من القضايا والظواهر التي تلتصق بحياته التصاقاً شديداً : ابتداءً بمفهوم « الأسرة » وانتهاءً بمفهوم « العمل » - نعني « الشغل » - بعد المرور في الأثناء بمفهوم « المؤسسة » وبمفاهيم الفردي ، والجمعي ، والمركز ، والهامش ، والأنا ، والآخر .



وبعلم الاجتماع - بعد علم التاريخ - يصح لنا أن نناظر علم النفس بل ربما كان أحرى بنا أن نبادر به ، فليكن تأخيرها لمزيد الاعتبار .

إن من المعلوم أن التقاء النقد مع علم النفس قد انعقد مبكراً في مجالنا العربي ، وكانت بداياته متقدمة على سلم التنوع والغزارة وتعدد الاستثمارات حتى لكان النقد النفساني قد ولد عندنا في العصر الحديث ناضجاً مكتملاً أو

مقاربا للاكتمال . ورغم أن نسق تطوره عندنا لم يكن على السرعة التي كان عليها في مدارسه الغربية ولاسيا الفرنسية فإنه قد حظي بمقبولية لم يتنكر لها قارئ النقد العربي ، ولم ينل منها بروز الخلاف المنهجي بين التيارات النقدية التي أزاحت المقوم النفسي من سلم الأولويات المرجعية .

لقد انصاعت الذائقة النقدية عندنا إلى التحليل النفسي في مجال الأدب بحكم ما تهيأ على يد بعض رواد الحركة النقدية منذ بدايات القرن العشرين انطلاقا من الاهتمام بتحليل ظاهرة الفن الأدبي لإدراجه في دائرة الجمال الفني عامة ثم زادت استساغة وطراوة إنجازات أعلام يتأبون عن التصنيف من أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد .

وقد نرى سببا آخر أسهم في دوام مقبولية النقد النفسي لدى القارئ العربي ويتمثل في أن بعض نقادنا البارزين قد تفرغوا له ردحا من الزمن ، فتوسلوا به ، وأشاعوا منهجه ، محققين له الرواج والإشعاع من أمثال الصديق الدكتور عز الدين اسماعيل ولكنهم لم يتعاملوا معه من موقع الالتزام : نعني أنهم انتبهوا إليه خلال مسيرتهم الفكرية في لحظة معينة فاكتشفوه ، ثم انتصروا له ولما نهتهم ظروف أخرى إلى مناهج أخرى تركوه وأقبلوا على غيره ثم نسوا أن يستبطنوا أنفسهم استبطانا معرفيا ليقولوا لنا كيف حصلت النقلة الفكرية وما ثمرتها في نفوسهم وهل دفعوا لها ضريبة من قناعاتهم .

وهكذا نفسر اليوم لم لم تترك حركة النقد النفسي ثقافة نفسية بمعناها العلمي : فقصارى محصولها في ثقافة القارئ العربي بعض المفاهيم التي لا يرقى وعيه بها إلى درجة الامتلاك والتصرف ، ومن بين تلك المفاهيم - على سبيل الشاهد - انقسام عالم الوجدان لدى الإنسان إلى عالم الشعور وعالم اللا شعور ، ومفهوم الإسقاط النفسي ، وربما مفهوم الليبدو ، أو عقدة أوديب . وكل ذلك في سياق وعي - تراه تاما حيننا وناقصا أحيانا - بأن الفن هو إفراز من إفرازات التأزم فهو لذلك تعبير عن حال قلق وإفصاح عن وضع فارق توازنه فلم يعد سويا .

وقد يسخو بعض نقادنا فيتعمقون في منهجهم النفسي باحثين من وراء نصوص الأدب على معالم الشخصية ومقومات الإلهام الفني . ومهما كانت بصيرة القارئ العربي ودرجات المواظبة والاستيعاب لديه فإن المعلومة النفسية تظل في

جل الأحوال سجيئة سياق الأدب ومدار النقد ، ويكفي أننا في مناخنا العربي لم نتبين بجلاء اختلاف المقاصد باختلاف المسالك عندما ينطلق الناقد من الأحداث التي تروها تراجم الأدباء وسيرهم فيتجه صوب أشعارهم أو أنثارهم متخذاً منها فوانيس كاشفة للخبيا النفسية ، أو عندما ينطلق من نصوص الأدب - في المنظوم وفي المتنثر - ليتأول حقيقة اللغة الأدبية تأولا نفسيا لا يكون مرجع الإقناع فيه إلا إلى ما تساعد اللغة على إحكامه من خلال دلالات ألفاظها وإيحاءات بناها .

إن بوسع خطاب النقد في واقعنا العربي - بصرف النظر عن مدى الالتزام ، بهذا المنهج أو ذاك ، وبصرفه أيضا عن مدى الايمان بحدود النظريات النقدية وتفاوت جدواها تبعا لاختلاف الاجناس الادبية - أن يحمل ثقافة مستمدة من جوهر علم النفس في ذاته بحيث إذا تلقاها المتلقي لم يأت عليها النسيان بمجرد الانتهاء من قراءة النقد أو ربطه بالنص الإبداعي الذي بني عليه . والثقافة النفسية من أوكد الضرورات في عالم المعرفة وهي مافتتت تتأكد بإلحاح ضاغط ناهيك أن فهم كثير من محركات الحياة العامة وإدراك خفايا العلاقات البشرية والاجتماعية وفك أسرار الأحداث السياسية قد أمست متوقفة إلى مدى شاسع على تحليل المكونات النفسية .

ولا يعزب على الخطاب النقدي أن يكون مطية تثقيفية تجعل القارئ العربي ملما ببعض الأساسيات فيميز بين علم النفس العام وعلم النفس الخاص بما فيه علم نفس الطفل ، ويميز بين علم النفس النظري وعلم النفس التحليلي وما إليه يتوزع من علم النفس العيادي وعلم النفس العلاجي . ولم لا يكون الأدب من خلال الخطاب النقدي حوله مطية لمعرفة مراتب البحث النفسي في صفائره المعرفية المتعددة : من علم النفس التربوي إلى علم النفس اللغوي ، ثم إلى علم النفس التجاري ، وربما أيضا إلى علم النفس العسكري وما يحوط به من فهم لمقومات الحرب النفسية .

وهل من حق من حقول المعرفة اليوم أو هل من وجه من وجوه نشاط الإنسان في عصرنا بوسعه أن يخرج على طائفة الكشف النفسي بكل آلياته الدقيقة ومداخله النافذة : الإعلام والرياضة والتلفزيون وهلم جرا . وهل من نشاط إنساني بوسعه أن يتمرد على الأدب فيتأبى ، كلا ! فسلطان

الكلمة الشعرية ثابت يأتي على الأشياء فيروضها فتنقاد إليه انصياعاً ، وعندئذ يأتي خطاب النقد ليدخل إلى الأشياء من أوسع أبواب الدخول وليحقق الشائبة المطلوبة : أن يكون خطاب ثقافياً وخطاباً تثقيفياً .



إن ميثاق التواصل يعني أننا إذا اتخذنا الأدب أرضاً لزراعة المعنى وانتقينا - عند الغراسه وإبان الفلاحة - البذرة الولود على خصيب التربات تعانقت أمام ناظرنا تواصلات متكاملة بقدر ما هي متباينة : تواصل بحكم التداول اللغوي وممراته الدلالة ، وتواصل بحكم التداول الجمالي ومصبه النقد ، وتواصل بحكم التداول الثقافي ومطافه المعرفة .



مشكلة المنهج والتوثيق في فتراءة؛

د . مرزوق بن تنباك

عبد العزيز بن ناصر المانع

أردد مع الشاعر :

هُم نَقَلُوا عَنِّي الَّذِي لَمْ أَقُلْ بِهِ وَمَا أَفَةُ الْأَخْبَارِ إِلَّا رَوَاتُهَا

كنتُ كتبتُ في الجزء العاشر من المجلد الثالث من مجلة « علامات » بحثاً عنوانه : « المتنبّي والتّوحيد : قراءة ثانية »^(١) وكان مناقشة لمقال كان الدكتور مرزوق بن صنيّتان بن تنباك قد ألقاه في الندوة التي يقيمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود بعنوان : « المتنبّي والتّوحيد » يدور حول تفسير كلمة « التّوحيد » الواردة في بيت المتنبّي :

يَتَرَشَّفُنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
وقد أوحى الدكتور مرزوق للقراء الكرام في ذلك البحث الطويل أنه فسّر البيت تفسيراً جديداً عندما « توصّل » إلى أن معنى تلك الكلمة يعني التمر .

وقد بينتُ في ذلك البحث الذي نشرته في « علامات » بالأدلة أن الدكتور مرزوقاً لم يأتِ بجديد في هذا التفسير وأنه مسبوق إليه ، وسقّت الشواهد على ذلك من المخطوطات القديمة والكتب الحديثة . ويبدو أن الدكتور مرزوقاً لم يقبل مني هذا الذي قرأه في ذلك البحث ، فطالعتُ في الجزء الثاني عشر من المجلد الثالث من المجلة نفسها بمقالٍ خطابي عنوانه : « مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د .

المانع »^(٢) . ولا أدري لماذا أدخل « التحقيق » في الموضوع رغم أني لست ، فيما كتبت ، محققاً لنص تراثي ، ولكنني كنتُ أكتبُ بحثاً متواضعاً ؟! لقد قرأتُ ماكتبه ورأيتُ فيه حرصه الشديد على نفى صحة وجود النصوص التي استشهدتُ بها في المصادر التي رجعتُ إليها ، بل والتركيز الشديد على إثبات عدم وجود تلك النصوص في تلك المصادر ومن ثمّ استتبع الدكتور مرزوق عدم موضوعية « المانع » وعدم صدقه وعدم أمانته فيما كتبه عن بحثه ! وما من ريب في أن له الحق ومطلق الحرية في أن يكتب ما شاء ، متى شاء ، أين شاء ، شريطة

أن يكون هو ملزماً ومطبقاً لما ينادي به من الموضوعية والصدق والأمانة العلمية والمنهج السليم !
والمصادر التي اعتمدت عليها توقّف عندها الدكتور مرزوق ، كلّها ،
وحاول نفّي وجود ماوردَ بها من شواهد تدلّ على سبقها له في تفسير التوحيد
بالتمر وهي :

١ - « معجز أحمد » أو شرح ديوان المتنبي المنسوب للمعري : مخطوط المتحف
البريطاني .

٢ - التكملة وشرح الأبيات المشككة للصقلي : مطبوع .

٣ - شرح ديوان المتنبي للوآحدي : نسخة مخطوطة منه .

٤ - شرح ديوان المتنبي للتبريزي (؟)

وطبيعي أنه إذا تخلص من النصوص الواردة في تلك المصادر السابقة له عند
القدماء يكون بهذا قد سبقهم في تفسير معنى التوحيد في بيت المتنبي بالتمر .
ويبقى عليه بعد ذلك أن ينفي سبق المحدثين - وهم قد سبقوه في هذا أيضاً .
ولكن الدكتور مرزوقاً قد وعدنا بكتابة بحث آخر يزعم أن يثبت فيه أيضاً سبقه
للمحدثين ، وإنا لمنتظرون ! (٣) .

سأناقش هنا موقفه ، بل مدافعتة لتلك النصوص القديمة واحداً واحداً
وبالترتيب نفسه وحسب ورودها في بحثه ومناقشته لها .
أقول وبالله التوفيق :

أولاً : « معجز أحمد » أو شرح ديوان المتنبي

يقول النص : (٤)

« وقيل التوحيد : نوعٌ من أنواع البلع ببلاد الحجاز » .

يزعم الدكتور مرزوق في بحثه أنه عاد إلى نسخة « معجز أحمد » ، مخطوط
المتحف البريطاني ، والتي « أحال » الدكتور المنع القراء إلى نصّها فلم يجد بها
شيئاً .

لنستمع إليه يحدثنا بنفسه : (٥)

« يشهد الله أنني ماكنت أشك في صحة نقله وما خطر ببالي أن يفعل غير ذلك ولكن لما يحدث للنفس من اللوم عند التفريط وجددتني أذهب إلى قسم المخطوطات بالجامعة [جامعة الملك سعود] ليطمئن قلبي . . فاستدعيت مخطوطة المتحف البريطاني التي رجع إليها وأحال القراء إلى نصها ولشد ما كانت المفاجأة عندما لم أجد ما أشار إليه فيها » .

ونحن الآن نتحدث عن تفسير كلمة « التوحيد » الواردة في بيت المتنبي بالتمر ، أود هنا لو أن الدكتور مرزوقاً يوضح للقراء الكرام : في أية صفحة وتحت أية حاشية « نَقَلْتُ » و « رَجَعْتُ » و « أَحَلَّتُ الْقُرَاءَ » في هذا الموضوع بخاصة ، إلى تلك النسخة من المعجز والموجودة في جامعة الملك سعود ؟ إن الدكتور مرزوقاً يعلم علم اليقين - كما أعلم - بأنني لم أحله مباشرة - ولو مرة واحدة - إلى مخطوط المعجز بنسخه في مسألة تفسير « التوحيد » بالتمر . لقد أحلته ! ولكن لمن أحلته ؟

يقول النص في أصل البحث عند « المناع » : ^(٦) « وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز »
وتقول الإحالة عند « المناع » أيضاً : ^(٧) « أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلاً عن حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ » .
وتقول الحاشية في الصفحة ٦١ ، وهي حاشية للدكتور أبو سويلم ، محقق التكملة ، ما نصه : ^(٨)

« وقيل : التوحيد : نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز »
ويشير الدكتور أبو سويلم في حاشيته تلك إلى مصدره فيقول : « معجز أحمد » !
فهل يُعد هذا مني « نقلاً » أو « رُجوعاً » أو « إحالةً » إلى مخطوط « معجز أحمد » بجامعة الملك سعود ؟ !

أم يعدُّ « نقلاً » و « رُجوعاً » و « إحالةً » إلى مَنْ « نَقَلَ » « وَرَجَعَ » و « أَحَالَ » إلى مخطوط « معجز أحمد » وهو الدكتور أبو سويلم ؟ والدكتور أبو سويلم كان ، في الواقع ، يحيل ، بدوره ، إلى نسخة أخرى للمعجز في المتحف البريطاني أيضاً غير تلك النسخة التي اعتمد عليها « المناع » في بحثه عند

تفسيره التوحيد بالمرأة (هامش ٣٣) ، وذكرها في قائمة مصادره والمحفوظه نسخة منها في جامعة الملك سعود !^(٩)

لكن الدكتور مرزوقاً عمداً إلى الإحالة المذكورة أعلاه فقسمها إلى « نصفين » فأخذ النصف الأول منها وهو :

« أبو العلاء ، معجز أحمد ، مخطوط المتحف البريطاني » وجعله وحده مصدراً لتفسير التوحيد بالبلح الحجازي ، موهماً القارئ أن هذا « المعجز المذكور » في تلك الإحالة هو نفسه المذكور في قائمة مصادر « المنع » أيضاً ، مستغلاً شبهة تطابقهما في الاسم والمصدر ، فكلاهما من المتحف البريطاني ، لكنهما في الواقع نسختان مختلفتان كما رأينا وكما سنرى !

ومن ثم انطلق إلى ذلك المخطوط في الجامعة وقرأه - كما يقول - مرتين ، في فترتين متفاوتتين ،^(١٠) ثم عاد مُعلناً أن النص الوارد في بحث « المنع » ليس موجوداً في مخطوط جامعة الملك سعود !!

أقول : لقد صدق الدكتور « هنا » وها أنذا أنادي معه « بأعلى صوتي » بأن النص المذكور في بحث « المنع » غير موجود في مخطوط « المعجز » المحفوظ في جامعة الملك سعود لا في الاصل ولا في الحاشية ! وهذا أمر طبيعي جداً لأن الإحالة أصلاً ليست لهذه النسخة فكيف يطالبها الدكتور مرزوق بماليس فيها ؟! إن الإحالة هي للسطرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين من الصفحة الواحدة والستين من حاشية كتاب « التكملة » للصقلي والتي يحيل فيها محققها ، الدكتور أبو سويلم ، على نسخة أخرى من « معجز أحمد » غير نسخة الجامعة^(١١) .

ولقد كنت أظن أن الدكتور مرزوقاً قد أحسن صنعا عندما صور هذه الصفحة من « التكملة » ضمن « ملاحق » بحثه لأن ذلك سيوفر على القراء كثيراً من العناء والمشقة في العودة إليها لأنها ، في أصلها ، تحتوي على شرح بيت المتنبي :

يَرَّ شَفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
كما تحتوي في حاشيتها - وهو الأهم - على الإحالة التي أشار إليها « المنع » في بحثه ، ولكننا عندما نعود إلى تلك الصفحة من كتاب « التكملة للصقلي » ونطبق إلى أي حد كان « المنع » مصيباً في إحالته نجد عجباً من العجب !!

نَجِدُ أن الدكتور مرزوقاً عندما صَوَّرَ تلك الصفحة - وهو أستاذ جامعي أكاديمي ينشر بحثه في « مجلة علمية تقرأها النخبة المثقفة » - قد عبث بتلك الحاشية التي أحال إليها « المانع » عبثاً لا يليق بمن هو في مثل مكانته العلمية .

لقد عمد الدكتور مرزوق ، عندما صَوَّرَ هذه الصفحة ، إلى إخفاء الأسطر الأربعة الأخيرة منها والتي تحتوي على النص الذي أحال « المانع » إليه ، كما تحتوي على نص حاشية المحقق الرابعة على البيت السابع بعد كلمة « خصانة » من قول المتنبي :

كُلُّ خُصَّانَةٍ^(٤) أَرَقُّ مِنَ الْخَمْرِ بِقَلْبِ أَقْسَى مِنَ الْجُلُودِ
فلا نجد تلك الحاشية الرابعة ضمن الحواشي في أسفل الصفحة ، كما أن رقم الصفحة وهو « ٦١ » لا يظهر في أسفل الصورة أيضاً .

لقد فعل الدكتور مرزوق ذلك عامداً متعمداً كما سنرى !

لقد كنت - يعلم الله - أنوي أن أحسن الظنَّ بأخي الدكتور مرزوق وأعدَّ اختفاء ذلك الجزء السفلي من تلك الصفحة من أخطاء أجهزة التصوير . ولكني لما توقفتُ عند السطر الثالث والعشرين ورأيتُ بقاء النصف الأيمن من ذلك السطر واختفاء النصف الأيسر منه جزمت أن هذا لا يمكن أن يكون من عمل جهاز التصوير ، فما عَرَفْنَا - حتى الآن على الأقل - أجهزة تصوير تصور النصف الأيمن من السطر ونُحْفِقُ في تصوير النصف الأيسر منه خاصة إذا كان ذلك النصف المختفي هو :

« وقيل : التوحيد : نوعٌ من أنواع البلع ببلاد الحجاز . . . »
وهو النص الذي استشهد به « المانع » « ونَقَلَهُ » و« وَرَجَعَ » إليه « وأحال القراء » عليه !!!

[قارن الصورتين « أ » و « ب » المنشورتين ضمن ملاحق هذا البحث]
لا أدري كيف تجاوز الدكتور مرزوق « منهج التوثيق وأمانة النقل واخترام النص » وهي المبادئ التي يدعو إليها وينادي بها في بحثه !
ثم لَنَسْتَمِعْ إليه في الصفحة الثالثة عشرة من بحثه يشرحُ لنا « تصوره الذهني » للأمانة العلمية :

« تصوري الذهني لوظيفة التحقيق العلمي وأمانة المحقق في تمحيص الرواية وتقليب وجوه الاحتمال ولا سيما في إرث الاموات الذي يؤتمن عليه الأحياء ويتصدى لتحريره الدارسون العلماء »

لَيْتَهُ أَتَبَعَ الْقَوْلَ بِالْعَمَلِ !

ثم ماذا عن النسخة « البريطانية » الثانية لمخطوط « معجز أحمد » التي اعتمد عليها الدكتور أبو سويلم ؟ أيعرف الدكتور مرزوق عنها شيئاً قبل كتابته بحثه ؟

نعم ! يعرف عنها الكثير !

لَنَسْتَمِعْ إِلَيْهِ يَتَحَدَّثُ بِنَفْسِهِ^(١٢) :

« . . . وما كدت أفرغ من قراءة المخطوطة [مخطوطة مكتبة جامعة الملك سعود] حتى رأيت الدكتور عبدالعزيز المانع يقف امامي ويخبرني بأنه نقل النص عن مخطوطة أخرى ليست موجودة هنا » .

وأقول : لقد صدق « هنا » ! فقد أخبرته فعلاً بوجود « نسخة أخرى » للمعجز ، بل زدت على ذلك فأخبرته بأن هذه النسخة الأخرى موجودة في مكتبة المتحف البريطاني ، لكنني لم أزعم « النقل » مباشرة من هذه النسخة بل أحلت - كما مر - على من نقل عنها وهو الدكتور أبو سويلم في حاشيته على كتاب « التكملة » .

ولكنني أسأل الدكتور مرزوقاً سؤالاً جوهرياً ، طالما أنه قد أخذ نفسه بالرجوع إلى أصول المخطوطات أو صورها كما يتضح من ملاحق بحثه ، هل راجع الدكتور هذه « المخطوطة الأخرى » والتي « ليست موجودة هنا » في جامعة الملك سعود بعد أن نبهه « المانع » إليها ؟

لا أظن .

ولماذا ؟

لأنه ربما كان يشك في صحة ما رويته له عن وجود هذه النسخة الأخرى من « المعجز » في المتحف .

ولكنني أجزم أنه يعلم ، ومن مصدرٍ يثق به ، بوجود هذه النسخة الأخرى . لقد عاد الدكتور بنفسه في بحثه إلى المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالمجيد دياب ، محقق « معجز أحمد » المطبوع ، وقال لنا التالي^(١٣) « وقد ظننت أن الأمر لبس علي فعدت إلى المعجز مشوراً بتحقيق الدكتور عبدالمجيد دياب فوجدته قد اعتمد في تحقيقه على عشر مخطوطات له جمعها من مظانها ومنها نسختي [كذا] المتحف البريطاني : الأولى منسوخة سنة ١٠٧٦ والثانية يظن أنها من القرن التاسع » .

إذاً فالدكتور مرزوق يعلم علم اليقين بوجود مخطوطين مختلفين في تاريخ النسخ محفوظين في مكتبة المتحف البريطاني !

فهل رجّع - بعد علمه اليقيني - إلى هذين المخطوطين ذاتهما ولم يجد بإحداهما شيئاً مما أشار إليه الدكتور أبو سويلم في حاشيته ؟

سيقول الدكتور بثقة : نعم ! ويؤكد لنا ذلك بصورتَي المخطوطين المختلفتين اللتين نشرهما على صفحتي ٤٣ ، ٤٤ من بحثه وبكلٍ منها شرح بيت المتنبي عن التوحيد .

وأسائل الدكتور مرزوقاً عن صورتَي هذين المخطوطين : هل هما فعلاً صورتان حقيقتان صحيحتان موثقتان لمخطوطي « معجز » المتحف البريطاني ؟

سيقول الدكتور بثقة أيضاً : نعم .

وسأقول بثقة : أشك في ذلك .

وهذا الشك يرقى عندي إلى درجة اليقين !

وإيضاح ذلك يحتاج إلى شيء من التفصيل الطويل !

صوّر لنا الدكتور مرزوق صورتين مختلفتين من مخطوط « معجز أحمد » « البريطاني » ، كما يزعم ، الأولى على صفحة ٤٣ وقال عنها ، بخط يده ، على الجانب الأيمن مانصه :

« شرح ديوان المتنبي يُسمى معجز أحمد أبي العلاء المعري نسخة المتحف البريطاني ج ١ (٢٢٨) مصورة لدى جامعة الملك سعود ف ٦٢٥ » .

وكتب على الجانب الأيسر بخط يده أيضاً : « شرح ديوان المتنبي يسمى معجز أحمد مخطوطة المتحف البريطاني » . وفي أسفل الصفحة مطبوعاً :

● « شرح ديوان المتنبي للمعري (المتحف البريطاني) » .

وعلى الصفحة ٤٤ نشر الدكتور مرزوق صورة « النسخة الثانية » من مخطوط « معجز أحمد » ، وكتب بخط يده أيضاً على الجانب الأيسر من الصفحة : « معجز أحمد . شرح ديوان المتنبي مصورة عن مخطوط المتحف البريطاني لدى جامعة الإمام عدد ٢٢٨ رقم المخطوط ٤٢٤٦ أدب » .

وفي أسفل الصفحة مطبوعاً :

● « معجز أحمد (المتحف البريطاني) » .

وخطُ الصورتين مختلفٌ تماماً مما قد يدلُّ - للوهلة الأولى على الأقل - على أنهما صورتان للوَحْتَيْنِ اللَّوْحَتَيْنِ مَخْطُوطَيْنِ « معجز المتحف البريطاني » . والحق أن هاتين اللَّوْحَتَيْنِ اللَّتَيْنِ تَحْوِيَانِ شَرْحَ بَيْتِ أَبِي الطَّيِّبِ :
يَتَرَشَّفْنَ مَنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
لا تذكران شيئاً عن تفسير التَّوْحِيدِ بالتمر إطلاقاً لا في الأصل ولا في الحاشية ، وهذا - بالطبع - ما يريد الدكتور مرزوق إثباته ، ومن ثمَّ إثبات عدم دقة بل عدم أمانة « المناع » في « نَقْلِهِ » واحتجاجه « بمعجز أحمد البريطاني » .
ولكنني أقف لأتساءل :

هَبْ أَنْ هَذَا صَحِيحاً وَأَنْ « المناع » لم يكن أميناً في النُّقْلِ فماذا عن ذِكْرِ المصادر الأخرى لذلك النص وإحالتها على هذا الذي في مخطوط « معجز المتحف البريطاني » ؟

هذا الدكتور أبو سويلم ، وهو من يعرف الدكتور مرزوق حاشيته على « التَّكْملة » جيداً - كما مرَّ - يقول^(١٤) : « وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز »

ثم يقول في إحالته « معجز أحمد » .
وهذا الدكتور صفاء خلوصي ، عند تحقيقه كتاب « الفَسْر » لابن جني ، يقول في حاشيته رقم ٢٨ من ص ٣٠٨ من الجزء الثاني مفسراً كلمة التوحيد :^(١٥) « وقد أثارَت عبارة أحلى من التوحيد كثيراً من النقاش فقد رويت أحلى من التأييد . وقيل : بل يقصد نوعاً من التمر يُعرَف بتمر التوحيد . . ويقول المعري في « معجز أحمد » : « وهذا أحد مانسب المتنبي لأجله إلى الكفر ، وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز وهو التمر الصغير » .

والدكتور مرزوق يعرف هذا المصدر جيداً أيضاً ، وقد رجع إليه في بحثه الأخير ورجع إلى هذه الصفحة نفسها من « الفَسْر » وأشك أنه لم يطلع على هذه الحاشية للدكتور خلوصي فكيف لم يَتَبَّهْ إلى ذلك المصدر الذي أحال إليه محقق الكتاب^(١٦) ؟ !

أستغربُ أن يقومَ هذان المحققان بفرية كهذه فيُحِيلَا القارئ إلى نص في

مخطوط « معجز أحمد » في المتحف البريطاني ، ثم نذهب إلى ذلك المخطوط فلا نجد فيه النص لا في الأصل ولا في الحاشية ، بل نجد خلواً منه كما وجدته الدكتور مرزوق في مَصَوْرَتَيْهِ على صفحتي ٤٣ ، ٤٤ .
إني لا أشك في صدق هذين من المُحَقِّقِينَ الفاضلين ولكني أشك في صحة ، بل أجزم بعدم صحة الصورتين اللتين نُشَرَّهَما الدكتور مرزوق ضمن ملاحق بحثه .

فلا الصورة الأولى منها صورةُ النسخة الأولى للمعجز في المتحف .
ولا الصورة الثانية منها صورة النسخة الثانية للمعجز في المتحف أيضاً .
إنهما صُورَتَانِ مُزَوَّرَتَانِ !!
وسأثبت ذلك بالدليل والبرهان !
لنبدأ بصورة اللوحة الأولى ، وهي المنشورة - كما مر - على صفحة ٤٣ من بحث الدكتور مرزوق والتي تمثل - كما ينص بخط يده - صورة مخطوط المتحف المحفوظة في مكتبة جامعة الملك سعود .

يقول الدكتور الكريم^(١٧) « ... عدت إلى مخطوطة المتحف البريطاني المصورة في مكتبة الجامعة مرة أخرى وإذا نصها كالتالي :

« إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات لملهن إليّ ، هن يعني الرشقات في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الإقرار بوحداية الله تعالى وهذا أحد مانسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الرشف أحلى من التوحيد وروي هو فيه حلاوة التوحيد يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول وقيل إنه توحيد المعشوق لعاشقه أي قوله أنت واحد عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فهذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف سواه ولا يقول إلا به وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هن في الفم أحلى من هذا التوحيد » .

ثم يحيلنا الدكتور مرزوق في حاشيته رقم ١٤ فيقول^(١٨) :

« معجز أحمد ، شرح ديوان المتنبي ، المؤلف أبو العلاء ، مصورة عن مخطوطة المتحف البريطاني محفوظة بجامعة الملك سعود ، تاريخ النسخ ١٠٧٧ ، الورقة « ١٦ » رقم ف ٦٢٥ »

ثم يصور لنا على صفحة ٤٣ من بحثه مانتوقع أنه صورة الورقة ١٦ / أ من المخطوط « ف ٦٢٥ » بالجامعة كما ذكر بجانبها .

لنقرأ ماورد في هذه الورقة المصورة ؛ يقول النص :

« إن هذه النسوة يمصصن في فمي مصات هن في فمي أحلى من التوحيد في قلب الموحد وهو المقر بوحداية الله تعالى وهذا أحد مانسب المتنبى لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد ، وروي هو فيه حلاوة التوحيد يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول ، وقيل : إنه المعشوق بعاشقه أي قوله أنت واحدي عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فلهذا أحلى مايكون للعاشق إذا كان معشوقه لايعرف سواه ولايقول إلا به ، وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هُنَّ في الفم أحلى من هذا التوحيد » .

لوعاد القارئ الكريم فقارن بين النصين فماذا سيجد ؟

سيجد أنهما نصان مختلفان في الألفاظ !

فكيف وقع هذا الاختلاف مع أن مصدرهما واحد كما يزعم الدكتور

مرزوق ؟

هذا أيضاً يحتاج إلى شيء من التفصيل :

يحفظ المتحف البريطاني بالمخطوطين من « معجز أحمد » تحت رقمين مختلفين (١٩) :

١ - رقم المخطوط الأول : (الإضافات ٧٥٤٩) ، الجزء الأول ، في ٢٢٨ ورقة ، منسوخ سنة ١٠٧٦ هـ ، وتوجد صورة من هذا المخطوط في دار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ٤٢٤٦ أدب .

٢ - رقم المخطوط الثاني بالمتحف : (الإضافات ٧٥٥١) وهو غير مؤرخ النسخ وتوجد صورة من هذا المخطوط أيضاً في دار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ٤٢٤٠ أدب .

وتحتفظ كل من مكتبة جامعة الملك سعود وجامعة الإمام بنسخة مصورة من المخطوط الأول مأخوذة عن نسخة دار الكتب المصرية ذات الرقم ٤٢٤٦ أدب .

أما المخطوط الثاني من « المعجز » والذي يحتوي على « النص المزعوم » فلا توجد منه صورة لا في جامعة الملك سعود ولا في جامعة الإمام .

ولكي أزيد الأمر وضوحاً لدى القارئ الكريم أذكرُ هنا أوجهَ التطابقِ الكليِّ بين لَوْحَتَيْ نَسْخَتَيْ المخطوطَيْنِ الحقيقيَّينِ لدى الجامعتَيْنِ :

١ - كِلْتَاهُمَا مَصَوِّرَتَانِ مِنْ مَعْهَدِ المخطوطاتِ التَّابِعِ لجامعةِ الدَّولِ العربيَّةِ (فلم رقم ٢٠٥ / ٢٠٦ إعادة) والمعْهَدُ ، بدوره ، صَوَّرَ المخطوطَ عن نسخةِ دارِ الكتبِ المصريَّةِ المحفوظةِ تحتَ رقم ٤٢٤٦ أدب ، ودارِ الكتبِ صَوَّرَتْ نَسْخَتَهَا عَنْ مَخْطُوطِ المتحفِ البريطانيِّ .

٢ - كِلْتَاهُمَا تَمَثِّلَانِ الجزءَ الأوَّلَ مِنْ « معجز أحمد » .

٣ - كِلْتَاهُمَا تَقَعَانِ فِي ٢٢٨ ورقة .

٤ - كِلْتَاهُمَا تَحْتَوِيَانِ فِي كُلِّ وَجْهِ عَلَى ٢٥ سَطْرًا .

٥ - كِلْتَاهُمَا مَنَسُوخَتَانِ عام ١٠٧٧هـ كما تنص بطاقة المعلومات الملحقة ببداية كل فلم (والصواب ١٠٧٦هـ كما ينص المخطوط في آخره) .

٦ - كِلْتَاهُمَا بَخِطٌ نَاسِخٌ وَاحِدٌ هُوَ يَوْسُفُ بْنُ سُلَيْمَانَ النَّقَّاشِ الحَنَفِيِّ الشَّامِيِّ .

٧ - كِلْتَاهُمَا كُتِبَتَا بِخَطِّ نَسْخِيٍّ .

٨ - كِلْتَاهُمَا يَقَعُ بَيْتُ المُنْتَبِيِّ وَشَرْحُهُ فِيهِمَا فِي الورقة ١٦ / أ والتي تبدأ بجملة

« يَلِي هَذَا الْمَكَانَ » وتنتهي بالبیت :

ذَاتُ فَرْعٍ كَأَنَّمَا ضَرَبَ العُتْدُ بَرٌّ فِيهِ بِمَاءٍ وَرَدٌّ وَعَوْدُ

٩ - كِلْتَاهُمَا يَبْدَأُ بَيْتُ المُنْتَبِيِّ وَشَرْحُهُ فِيهِمَا بِالسَّطْرِ الثَّانِي عَشَرَ وَيَنْتَهِي بِآخِرِ

السَّطْرِ التَّاسِعِ عَشَرَ .

١٠ - كِلْتَاهُمَا نَجِدُ فِي حَاشِيَتِهِ اليُسْرَى أَمَامَ السَّطْرِ الرَّابِعِ كَلِمَةً « وَرَا » .

[قَارَنَ الصُّورَ « ط » وَ « و » وَ « ح » مِنْ المَلاحِقِ] .

إِنِّهَا ، إِذَا ، صَوَّرَتَانِ لِمَخْطُوطٍ وَاحِدٍ !

وعلى هذا لا يمكن ، إذاً ، أَنْ تَكُونَ الصُّورَةُ الَّتِي نَشَرَهَا الدُّكْتُورُ مَرْزُوقٌ عَلَى صَفْحَةِ ٤٣ هِيَ الصُّورَةُ الحَقِيقِيَّةُ لِنَسْخَةِ جامعةِ الملكِ سَعُودٍ إِطْلَاقًا ، لِأَنَّهَا

لو كانت الصورة الحقيقية فعلاً لكانت نسخة مكررة من صورة نسخة جامعة الإمام التي نشرها على صفحة ٤٤ !

ولو لم يصور لنا الدكتور مرزوق إلا صورة مخطوط جامعة الملك سعود التي رجع إليها لظهر أمام قارئ بحثه ملوماً لأنه لم يطلع على النسخة الثانية من مخطوطي المتحف « للمعجز » والتي تحتوي على ذلك النص « المزعموم » !
 فإذا فعل الدكتور مرزوق ليتخلص من هذا الحرج العلمي ؟

يحتفظ قسم المخطوطات بمكتبة جامعة الملك سعود ، أيضاً ، بنسخة من « المعجز » (برقم ف ١٠٠٢) يعود أصلها إلى مكتبة « قوله » بدار الكتب المصرية ، وقد استفاد الدكتور مرزوق منها فائدة عظيمة ، إذ عمد - بكل شجاعة علمية - إلى اللوحة ١٣ / ب من هذا المخطوط وهي اللوحة التي تحتوي على بيت أبي الطيب وشرحه :

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
 فَصَوَّرَهَا وَنَشَرَهَا عَلَى صَفْحَةِ ٤٣ مِنْ بَحْثِهِ عَلَى أَنَّهَا صُورَةُ اللُّوْحَةِ رَقْم ١٦ /
 أَمِنْ نَسْخَةِ جَامِعَةِ الْمَلِكِ سَعُودٍ مِنْ مَخْطُوطِ « مَعْجَزِ الْمُتَحَفِ الْبَرِيطَانِيِّ » الْأَوَّلِي
 الَّتِي نَقَلَ مِنْهَا النَّصَّ فِي أَصْلِ بَحْثِهِ وَأَحَالَ إِلَيْهَا فِي هَامِشِهِ رَقْم ١٤ . وَلَمْ يَكْتَفِ
 الدُّكْتُورُ مَرْزُوقُ بِهَذَا بَلْ دَوَّنَ بِجَانِبِهَا الْأَيْمَنِ ، بِخَطِّ يَدِهِ ، مَعْلُومَاتُ تِلْكَ
 النُّسخَةِ الْبَرِيطَانِيَّةِ ، وَرَقْمَ حِفْظِهَا بِالْجَامِعَةِ وَهُوَ ف ٦٢٥ ! [قَارَنَ الصُّورَتَيْنِ
 « د » و « هـ » مِنَ الْمَلَا حَق] .

وبهذا يكون الدكتور مرزوق قد أوهم القارئ بأنه قد أطلعه على إحدى نُسخَتَي « المعجز » البريطانيَّتين وبقيت الثانية .
 ونسأل الدكتور مرزوقاً سؤالاً آخر ، بعد إطلاعه وإطلاع القراء على تلك النسخة الأولى :

وهل أطلعت على نسخة المتحف البريطاني الثانية ؟
 فيجيبك بحثه أيضاً بكل ثقة : نَعَمْ ! ويصور لك على صفحة ٤٤ صورة نسخة جامعة الإمام ، وهي نسخة مكررة - كما نعلم - للنسخة الأولى « الحقيقية » وهي نسخة جامعة الملك سعود « ف ٦٢٥ » التي أخفاها ، وليست صورة لنسخة « المعجز » البريطانيَّة الثانية على الإطلاق ! [قَارَنَ الصُّورَتَيْنِ

« ز » و « و » ثم « ح » من الملاحق]

وقد يتساءل القارئ الكريم فيقول : ولكن مرزوقاً لم يدَّعِ أو يزعم بأي جانب من جوانب صورة نسخة جامعة الإمام بأنها « نسخة المتحف البريطاني الثانية » من « معجز أحمد » فكيف ننسبُ إليه ما لم يَقُلْهُ ؟
وأقول : والقارئ الكريم محقٌّ في هذا فمرزوق لم يذكر ذلك بأي جانب من جوانب صورة نسخة جامعة الإمام ، ولكنه عندما ذَكَرَ تلك النسخة من ذلك المخطوط ضمن قائمة مصادره قال مانصه (٢٠) : « ... شرح ديوان المتنبي المسمى بمعجز احمد . »

.....

مخطوطة مصورة عن نسخة المتحف البريطاني الثانية لدى جامعة الإمام محمد ابن سعود بالرياض . . . !!
ولكي « تُخَفِّي » معالم « النسخة الثانية » ذات النص « المزعوم » وقع الدكتور مرزوق في كثير من المزالق أهمها :

١ - جعل رقم نسخة جامعة الإمام هو « ٤٢٤٦ أدب » في حين أن رقمها الحقيقي في فهارس الجامعة هو « ٨٧٥٩ ف » أما الرقم الذي ذكره فهو رقم صورة نسخة المخطوط في دار الكتب المصرية كما مر .

٢ - ذَكَرَ تحت الصورتين المنشورتين على صفحتي ٤٣ ، ٤٤ أن كلا منهما « نسخة المتحف البريطاني » لكنه لم يحدّد أيتهما صورة « النسخة الأولى » وأيتهما صورة « النسخة الثانية » لكنه في مَسْرَد قائمة مصادره يذكر « على استحياء » أن نسخة جامعة الإمام هي « نسخة المتحف البريطاني الثانية » .

وهي قطعاً ليست هي !

٣ - لو أعاد القارئ الكريم قراءة بحث الدكتور مرزوق لوجد أنه لم يستخدم نسخة جامعة الإمام في بحثه إطلاقاً ، ولم يشر إليها في حاشية واحدة من حواشيه ، وذلك لأنه يعلم ، ونعلم ، أنها لا تزيد عن كونها نسخة أخرى مثل نسخة جامعة الملك سعود !

٤ - ذَكَرَ الدكتور مرزوق بجانب لوحة نسخة « قَوْلَة » التي نشرها على صفحة ٤٣ ، معلومات نسخة جامعة الملك سعود من « معجز المتحف » فقال :
« ج ١ (٢٢٨ ق) ٢٥ » .

وأَسْأَلُ الدكتورَ مرزوقاً : إلى أيّ شيء يرمز الرقم « ٢٥ » ؟

يقول فهرسُ مخطوطات جامعة الملك سعود عن مخطوطها هذا : « ج ١ (٢٢٨ ق) ٢٥ س » لكن الدكتورَ الكريمَ حَذَفَ الرمزَ وهو حرف السين (س) وأَبْقَى الرقم . وهذا الحرفُ ، كما هو معلوم ، هو رمز للأسطر في لوحاتِ المخطوطات . وقد حَذَفَهُ الدكتورَ لأنه قد يُنبَهُ القارئُ إلى عددِ أسطر اللوحة التي أمامه ، وهي لوحة مكتبة « قَوْلَة » إذ أن عددَ أسطرِها هو « ٢٧ » لا « ٢٥ » سطرًا كما دَوَّنَ بجانبها !

٥ - ذَكَرَ الدكتورَ مرزوقَ بجانب لوحة نسخة جامعة الملك سعود « المزعومة » أن عدد أوراقها هو (٢٢٨ ق) ثم ذكر بجانب نسخة جامعة الإمام : (عدد ٢٢٨) ، وهو عدد أوراقها أيضاً . أليس هذا تصادفاً عجيباً غريباً !

ولكن الغرابة والعجب تزولان ، وقد عرفنا السبب ! وهكذا يتضح لنا بعد هذا التفصيل أن الدكتورَ مرزوقاً عندما « استدعى » مخطوطات « معجز أحمد » لم يرجعْ بتاتاً إلى نسخة المتحف البريطاني الثانية حتى وإن زَعَمَ ذلك بمصوّرتِه التي نشرها على الصفحة « ٤٤ » من بحثه ! كما أنه لم يَصوِّرْ لنا الصورة الحقيقية للوحة نسخة جامعة الملك سعود رقم « ف ٦٢٥ » حتى وإن زَعَمَ ذلك على صفحة « ٤٣ » من بحثه ! [وتتضح دقة مأمَرٍ تفصيلُهُ عند مقارنتِه جميعاً بالصور الموثّقة المنشورة ضمن ملاحق هذا البحث وهي الصور ذات الرموز : ج د هـ ز ح ط ي ك] .

وبعد :

كيف تجاوزَ الدكتورَ مرزوقَ « منهجَ التوثيق وأمانة النقل واحترام النص » !! وهي المبادئ التي ينادي بها ويدعو إليها في بحثه ! ثم لَنَسْتَمِعْ إليه يُنظَرُ فيقول (٢١) :

« إن الواجب على من يشتغلون بتراث الأمة ويحققونه وينشرونه على الناس هو التجرد من أغراض الذات وأهواء النفس والبحث عن الحقيقة وتحري الدقة والأمانة فيما ينقلونه وهم مؤمنون على علم ذهب أهله وتركوه أمانة في أعناقهم » !

ليت الدكتور مرزوقاً أَتْبَعَ الْقَوْلَ بِالْعَمَلِ !
وَلْنَعُدْ الْآنَ إِلَى الْبَحْثِ عَنْ نَسْخَةِ الْمُتَحَفِ الْبَرِيطَانِي « الثانية » من
« المعجز » ، فأين هي هذه النسخة ؟
لقد « استدعيت » صورة نسخة المتحف البريطاني « الثانية الحقيقية » من
المتحف البريطاني نفسه فإذا وجدت ؟
لقد وجدت أن إحالة كل من الدكتور صفاء خلوصي في حاشيته ، عند تحقيقه
كتاب « الفسر » لابن جني ، وإحالة الدكتور أنور أبو سويلم في حاشيته على
الصقلي ، عند تحقيقه كتاب « التكملة » ، هما إحالتان صحيحتان .

يقول النص في الورقة ١٣ / أ :
« وقيل التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز ، وهو التمر الصغير ،
وهذا قول ضعيف » .

فماذا يرى الدكتور مرزوق بعد هذا ؟
سيقول : إن النص الموجود على تلك الورقة من « معجز أحمد » ليس
للمعري .

وأنا أوافقه على هذا وأنادي معه « بأعلى صوتي » بأن النص ليس للمعري !
بل أقول إن هذا « المعجز » كله ليس للمعري ! ، وهذا خلاف ما كنت أعتقدُه
عندما ألفتُ بحري في شعبان عام ١٤١٣ هـ ، وموافق لما أعتقدُه بعدما نشرتُ ما
نشرتُ عن هذا « المعجز » في أواسط عام ١٤١٤ هـ .
والدكتور مرزوق يعرف ذلك جيداً .

ومهما يكن من أمر فإن وجود « النص » في هذا « المعجز » يثبت صحة كل
الإحالات إليه وينفي كونه « نصاً مرعوماً » .

وسأذهبُ إلى أبعد من هذا وأقول : إن هذا النص ليس من أصل المخطوط
أيضاً بل هو حاشية عليه ، ولكنها ، الأصل والحاشية ، بخط ناسخٍ واحدٍ
وبخط نسخيٍّ واحد .

بل سأذهبُ إلى أبعد من هذا وأفترض أن ناسخ الكتاب والحاشية هو المؤلف
الحقيقي لذلك « المعجز » .

والدكتور مرزوق يعلم - كما أعلم - بأن الدكتور عبدالمجيد دياب قد قدر

تاريخ نسخ هذا المخطوط فقال بأنه^(٢٢) : « يعود إلى القرن التاسع تقريباً ؛ رجَّح ذلك ذوو الخبرة بالمخطوط » .

وإذا كان هذا المخطوط من خطوط القرن التاسع الهجري ؛ أي منذ ما يقرب من ست مئة سنة !

وإذا كان هذا التفسير للتوحيد معروفاً منذ ذلك الوقت لدى العلماء ؛ بل لدى العامة منهم كالنساخ ، وناسخ هذا الكتاب قد يكون أحدهم ، فهل - بعد هذا - يخالفني الدكتور مرزوق القول بأنه مسبوقٌ إلى تفسير كلمة التوحيد بيت المتنبي بالتمر ؟!

بل سأذهب إلى أبعد من هذا وأرجِّح رأي الدكتور فؤاد سزكين في القول بأن خطَّ هذا المخطوط يعود إلى القرن الحادي عشر^(٢٣) .

وإذا كان هذا النصُّ معروفاً منذ ذلك الوقت أيضاً لدى العلماء ؛ بل لدى العامة منهم كالنساخ ، وناسخُ هذا الكتاب قد يكون أحدهم ، فهل - بعد هذا - يخالفني الدكتور مرزوق القول بأنه مسبوقٌ إلى تفسير كلمة التوحيد الواردة في بيت المتنبي بالتمر منذ ما يقرب من أربع مئة سنة !!

بل سأذهب إلى أبعد من هذا وأقول : إن على مخطوط هذا « المعجز » تهميشاتٍ أخرى مكتوبةً بخطِّ فارسيٍّ حديثٍ يختلف عن خط نص « التوحيد والتمر » النسخي .

وسأنتغاضي عن ذلك الاختلاف وسأفترض أن نص « التوحيد والتمر » هو أحد حواشي أو هوامش ذلك المهمش الآخر المكتوبة بذلك الخط الفارسي الحديث .

فمن هو هذا المهمش ؟

إنه عالمٌ مشهور^(٢٤) :

إنه « محمد بن الحسن السمان الحموي ؛ أديبٌ شاعرٌ مشاركٌ في بعض العلوم . وُلد في حماة ونشأ بها وأوفد إلى تركيا فتعلَّم اللغة التركية وعاد إلى حماة ثم رحل إلى القسطنطينية لطلب العلم ، وجاء إلى مصر ودخل الأزهر وتخرج به . ثم رحل إلى الأناضول وزار أكثر البلاد اليونانية وعاد إلى حماه وعُين مديراً لمدرسة الهداية وأميناً لمكتبة الكيلاني وتوفي بحماة .

من آثاره : ديوان الحمويات ، أنوار الأثير ، الأربعون الحموية ، مُعْجَم الأديبات الشاعرات ، توفي عام ١٣٥٤هـ .
 و وفاة هذا المَهْمَش العالم كانت - تأكيداً - قبل كتابة الدكتور مرزوق بحثه عن « المتنبّي والتوحيد » .
 فهل يخالفني الدكتور - بعد هذا - القول بأنه مسبوق إلى تفسير كلمة التوحيد ، الواردة في بيت المتنبّي ، بالتمر ؟

ثانياً : كتاب « التكملة وشرح الأبيات المشككة من ديوان المتنبّي » للصقلي

يقول الدكتور مرزوق (٢٥) :

« ثم رجعت إلى النصف الآخر في الإحالة وهو إشارته إلى الحاشية عند الصقلي في التكملة وهو محقق منشور . . وليس فيه ذكر للبلع المزعوم ببلاد الحجاز أيضاً . كما أن الحاشية التي أحال إليها الدكتور عبدالعزيز قائلاً : نقلاً عن حاشية عند الصقلي ليست عند الصقلي ولكنها لمحقق التكملة الدكتور أنور أبو سويلم وهو رجل يعيش معنا اليوم ، ولا يخفي على الدكتور عبدالعزيز ولا علينا الفرق بين حاشية عند الصقلي كما أشار ودلس في إحالته رقم ٩ وحاشية على كتاب الصقلي لمحققه أنور أبو سويلم والفرق بين دلالة النصين لا يخفي على أحد » .

« وللمانع » على هذا النص مداخل كثيرة أهمها :

١ - نص الإحالة التي يشير إليها الدكتور كاملة « بنصفيها » هي كما مر :
 « أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلاً عن حاشية عند الصقلي التكملة ٦١ » .

٢ - هذه الإحالة أراد لها « المانع » أن تكون كلاً واحداً لا أن تُقسَم إلى « نصفين » حسب هوى الباحث الكريم ، فنص « التوحيد والتمر » نص ورد في « معجز أحمد » المحفوظ في المتحف البريطاني ، والإحالة إلى هذه النسخة مأخوذة « نقلاً عن حاشية عند الصقلي » فالنصف الأول من الإحالة معتمد على النصف الثاني مرتبط به .

٣ - ثم يقول الدكتور مرزوق : « إن الحاشية التي أحال إليها الدكتور عبدالعزيز ليست عند الصقلي ولكنها لمحقق التكملة الدكتور أبو سويلم » .

وأقول :

أ - أين تلك الحاشية التي تُفسَّر التَّوْحِيد ببلح الحجاز والتي « أحال إليها الدكتور عبدالعزيز » والتي ينفيها الدكتور مرزوق عن الصَّقلي ويثبتها لمحقق التَّكملة ؟ لقد بحثنا عنها في صفحة ٦١ التي نشرها الدكتور ضمن ملاحق بحثه فلم نجدها ! فكيف اختفت ؟ لم هذا التناقض بين أقوال الدكتور مرزوق هنا وأفعاله هناك ؟ !

ب - أنا مع الدكتور مرزوق بأن عبارة « عند الصقلي » عبارة فيها شيء من الإلباس وأنه ينبغي أن تكون العبارة الأصح : « على الصقلي » وأعدّه أن أصحَّ ذلك عند إعادة نشر البحث الأول إن شاء الله .

ج - ولكن : هل حقاً يخفي على الدكتور مرزوق ما قصده « المانع » في بحثه ؟ وهل حاول الأخير ، حقاً ، أن ينسب الحاشية إلى أصل كتاب الصَّقلي ؟

ربَّما !

ولكن قبل أن تُقرَّر ونحكم على « المانع » بالتدليس ألا يُستحسن أن نقرأ ما ورد في أصل بحثه ونرى ماذا أحال إلى « الإحالة رقم ٩ » التي يزعم الدكتور مرزوق أنها مُدْلَسَةٌ عندما قال « ودلَّس في حالته رقم ٩ » ؟ يقول « المانع » وهو يُعَدِّد من سبقوا الدكتور مرزوقاً وذكروا التَّوْحِيد مفسِّراً بالتَّسْمِ (٢٦) :

(.) وذكره الدكتور أنور أبو سويلم في حاشية على البيت عند تحقيقه لكتاب « التَّكملة وشرح الأبيات المشككة من ديوان أبي الطيب للصَّقلي المغربي مستشهداً أيضاً بتفسير المعري » (٩) .

ثم تأتي الإحالة بطبيعة الحال (٢٧) : « (٩) الصَّقلي ، التكملة ، ٦١ » . « فالمانع » في أصل بحثه لم يقل : « وذكره الصَّقلي . . » وإنما قال « وذكره الدكتور أنور أبو سويلم . . » .

فهل هذه الحاشية ، في نظر القارئ الكريم ، منسوبة ، عند « المانع » ، للصقلي في أصل كتاب « التكملة » أم للدكتور « أبو سويلم » في حواشيه على كتاب التكملة ؟

وهل يجد القارئ الكريم في هذا تدليساً كما يزعم الدكتور مرزوق ؟
 ٤ - وما دُمنا الآن نتحدث عن « التدليس » أقول : إذا كان « المانع » قد أحال إلى « حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ » وهو حتماً يقصد الإحالة إلى : « حاشية علي الصقلي ، التكملة ٦١ » وعدّ الدكتور مرزوق ذلك منه تدليساً ، وهو ، بطبيعة الحال ، ليس كذلك ، كما تبين فيما مرّ ، فما رأيّه إذا قلتُ له إنه ارتكب تدليساً حقيقياً لاشبهة فيه عند ما كتب بحثه عن « المتنبّي والتوحيد » ؟!

يتحدّث الدكتور مرزوق في الصفحة الثامنة من بحثه المشار إليه عن أبي حَيَّان التَّوْحِيدِي فيقول^(٢٨) : « يقول مترجمو أبي حيان : أبو حيان التَّوْحِيدِي بالحاء المهملة نسبة إلى نوع من التمر يسمى التوحيد » ثم يحيلنا إلى كتاب ياقوت الحموي : « معجم الأدباء » ، الجزء الخامس عشر ، الصفحة الخامسة منه ، فنذهب إلى ذلك الجزء ونذهب إلى تلك الصفحة التي أحالنا إليها الدكتور مرزوق ، ونجدُ ترجمة أبي حَيَّان بها لكنها لا تذكر من قريب ولا بعيد ذلك الضبط لاسمه ، كما أنها لا تذكر من قريب ولا بعيد أن أبا حَيَّان لحقهُ هذا اللقب « نسبة إلى نوع من التمر يسمى التوحيد » !
 أليس هذا تدليساً على ياقوت في معجمه ؟

نعم ! توجدُ في أسفل الصفحة نفسها « حاشية عند ياقوت » أو على الأصح « على ياقوت » تقول^(٢٩) :

« أبو حَيَّان التَّوْحِيدِي بالحاء المهملة نسبة إلى نوع من التمر يسمى التَّوْحِيدِي » ، ولكن هذه الحاشية ليستُ عند ياقوت في أصل معجمه ، كما « دلس » مرزوق ، ولكنها لمحقق « المعجم » الدكتور رفاعي ، وهو رجل كان يعيش معنا إلى وقت قريب ، يحيل فيها إلى كتاب « بغية الوعاة » للسيوطي ، تماماً كما أحال الدكتور أبو سويلم في حاشيته إلى « معجم أحمد » ، ولا يخفي على الدكتور مرزوق ولا علينا الفرق بين نص عند ياقوت في أصل معجمه كما أشار ودلس في إحالته رقم (١) في الصفحة الثامنة من بحثه ، وحاشية على كتاب

معجم الأدباء لمحققه الدكتور رفاعي والفرق بين دلالة النصين لا يخفي على أحد !

ثم يضيف الدكتور مرزوق إلى هذا التدليس تدليساً آخر فهو في حاشيته هذه عن « التوحيدي » يميلنا إلى الجزء الخامس عشر من كتاب « معجم الأدباء » ونذهب إلى قائمة مصادر بحثه فنجد أنه يثبت فيها طبعة المستشرق مرجوليوت وهي طبعة - كما يعلم كل من له علاقة بهذا الكتاب - تقع في سبعة أجزاء ليس غير ! وحتى عندما نعود إلى ترجمة « التوحيدي » في طبعه مرجوليوت لانجد هذا الخبر لافي أصل الكتاب ولا في الحاشية^(٣٠) وهذا طبيعي لأن الحاشية للدكتور رفاعي ، وهي موجودة في الصفحة الخامسة من الجزء الخامس عشر من طبعته التي تقع في عشرين جزءاً .

وتدليس ثالث في إحالة الدكتور مرزوق هذه فهو بعد أن أحال القارئ حول لقب أبي حيان التوحيدي إلى « معجم الأدباء » ، الجزء الخامس عشر ، أحاله أيضاً إلى « لسان العرب » ، مادة « تمر » ، ونذهب إلى هذه المادة في « اللسان » « فلا نجد فيها ذكراً لأبي حيان التوحيدي ولا حتى للتوحيدي ، وهو أحد أنواع التمر ، لا من قريب ولا من بعيد !! »^(٣١) .

ولكنني سأحمل تدليساته تلك كلها على محمل حسن الظن .

٥ - هل صحيح ما يزعمه الدكتور مرزوق من أن حاشية الدكتور أبو سويلم على كتاب « التكملة » هي حاشية « لرجل يعيش معنا » أم أنها حاشية لمحدث يعيش معنا يحيل على نص قديم ؟ الحق ، كما نعلم ، أن هذه الحاشية نقلها رجل « يعيش معنا اليوم » من مصدر مخطوط أحالنا إليه هو « معجز أحمد » ولكن الدكتور مرزوقاً ، فيما أزعّم ، أراد أن يتخلص من هذا النص الوارد في حاشية « التكملة » والذي يذكر « البلخ في بلاد الحجاز » وذلك لكي يتم له ما أراد من استبعاد النصوص القديمة وضم الدكتور « أبو سويلم وحاشيته » إلى زمرة المحدثين الذين وعدنا الدكتور مرزوق بأنه سيكتب عنهم .

أين هو « منهج التوثيق وأمانة النقل واحترام النص » وهي المبادئ التي يدعو إليها الدكتور مرزوق وينادي بها في بحثه ؟

ثالثاً : « شرح ديوان المتنبي » للواحدى :

يقول عنه الدكتور مرزوق وعن استشهاد «المناع» به مايلي : (٣٢)
«ونعود إلى إحالات الدكتور عبدالعزيز حيث نتقل إلى نص آخر وإحالة أخرى إذ يقول : «ونجد تعليقاً على نسخة مخطوطة مكتوبة سنة ٧٢٠ من شرح ديوان المتنبي للإمام الواحدى هذا نصُّه : التَّوْحِيدُ «الأصح أنه تَمَرُّمٌ بِالْبَصْرَةِ ذَكِي جداً» .

ثم يعودُ الدكتور مرزوق ، مرَّةً أخرى ، إلى مكتبة جامعة الملك سعود «ويستدعي» نسخة من المخطوطة الأصلية المحفوظة من شرح الواحدى في تلك المكتبة تحت رقم ٣٦٩٧ ، وينقل النص الذي وجدَهُ بها وينشرُهُ في بحثِهِ ، وهذا يُدَلِّلُ للقارئ الكريم على أن هذا الشرح لايجوي هذا «التعليق» الذي ذكرَهُ «المناع» في بحثِهِ !

وأنا معه أنادي أيضاً «بأعلى صَوْتِي» بأن تلك النسخة التى رجع إليها الدكتور مرزوق لا تحوي التعليق الذي ذكرَهُ «المناع» في بحثِهِ !
مشكلة الدكتور مرزوق أنه يظن أن كل مخطوطات الدنيا ، والمتنبي بِخَاصَّة ، مجموعة في قسم المخطوطات في جامعة الملك سعود !
فعند بحثِهِ عن النص الوارد في «معجز أحمد» رجع - كما مرَّ - إلى مخطوطات جامعة الملك سعود تاركاً نسخة «المتحف البريطاني» التى تَجِبُهُ بخبرها !
وعند بحثِهِ عن التعليق الوارد على نسخة شرح الإمام الواحدى فزَع إلى مخطوطات جامعة الملك سعود تاركاً النسخة «الإستانبولية» التى تَجِبُهُ بتعليقها .

يَنبغي أولاً أن يعرف الدكتور مرزوق أن نُسخَ مخطوط شرح الإمام الواحدى لديوان المتنبي تُربي على مئة نسخة موزعة في مكتبات مختلفة في أنحاء العالم كما ينص على ذلك الدكتور فؤاد سزكين في كتابه « تاريخ التراث العربي » . (٣٣)
وأعرفُ أن تكليف الدكتور مرزوق بالرجوع إلى كل تلك النسخ سيكون أمراً صعباً ومرهقاً ولذلك فقد حددت له مكان هذا المخطوط الذي ورد عليه ذلك « التعليق » فقلت في الصفحة الثامنة والأربعين من البحث وضمن قائمة المصادر والمراجع مانصُّهُ : (٣٤)

«شرح ديوان المتنبي للواحدى مخطوط محفوظ في مكتبة كوبريل في إستانبول». وكنت أظن أن الدكتور مرزوق لم يكن يعلم عن مكان النسخة التي «رجعت» إليها «وأحلت القراءة إليها» إلى أن رأيت مادونه على صفحة «٤٦» من بحثه ! لقد نشر الدكتور مرزوق على تلك الصفحة مذكرته في قائمة المصادر عن شرح الواحدى ؛ مطبوعه ومخطوطه ، وعلق عليه بخط يده فقال : «٣٥» انظر إحالة الدكتور عبدالعزيز رقم «٣٤» ص ٤٥ من علامات وراجع نص المخطوط المنشور في بحثي الذي بين يديك .

وما بين يدي الدكتور مرزوق في تلك الصفحة التي صورها ونشرها من قائمة مصادر «المناع» عن «شرح الواحدى» المخطوط هو رصد للنسخة الكوبريلية الإستانبولية ، ونص صورة المخطوط المنشور في بحثه بين يدينا هو صورة عن نسخة أخرى أصلية تملكها جامعة الملك سعود . على أن وضعه «للتعليق» في هذا المكان بالذات يدل دلالة واضحة على علمه اليقيني بمكان النسخة التي أحلت عليها ، ومع ذلك يحيلنا إلى نسخة غيرها وهي نسخة جامعة الملك سعود !

وشيء آخر ، فإن الإحالة رقم «٣٤» (تقع في صفحة «٤٣» لا «٤٥» كما ذكر) هي إحالة لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد ، بموضوع تفسير التوحيد بالتمر ! إذ إنها إحالة لرواية الواحدى الأخرى للبيت ، في الديوان المطبوع ، وهى رواية :

هُنَّ فِيهِ أُلْحَى مِنَ التَّأْيِيدِ
وهذه الرواية تُخْرِجُ الْبَيْتَ من دائرة البحث الذي نحن بصددِهِ وهو تفسيرُ كلمة «التَّوْحِيدِ» التي اختلفت في هذه الرواية الجديدة عند الواحدى وحلت محلها كلمة «التَّأْيِيدِ» .

إن كَانَ الدكتور يقصدُ إحالة «المناع» «ذات الكلمات الثلاث» التي تقول : «الواحدى ، شرح الورقة» فتلك تحمل رقم «٣» لا «٣٤» وتقع على صفحة «٣١» لا «٤٥» .

وما دُمْنَا عند تلك الإحالة «ذات الكلمات الثلاث» دَعُونَا نَرَى مَوقِفَ الدكتور مرزوق منها ؟

يحتج الدكتور بأن إحالتي هذه على مخطوط الواحدي إحالة ناقصة فيقول :
«ثم يأتي التوثيق للنص أعلاه هكذا : «الواحدي شرح الورقة ثلاث كلمات فقط» .

وأقول : هو صادق «هنا» ، فلم يُذكر رقم اللوحة من المخطوط . ولقد عجت كثيراً أن يقف هذا السقط المطبعي لهذا الرقم حائلاً بينه وبين الوصول إلى التعليق الوارد في النسخة الكوبريلية الإستنبولية من مخطوط شرح ديوان المتنبي للواحدي ؟!

ألم يتهدأ للدكتور مرزوق الرجوع إلى شروح بيت المتنبي في مخطوطات «معجز أحمد» في مكتبة جامعة الملك سعود مع أنني لم أجله إليها ولم أذكر له مكانها ، ولا أرقامها ، ولا أرقام الأوراق التي ذكر فيها البيت ؟ فكيف حال ذلك السقط المطبعي لرقم اللوحة من الوصول إلى تلك النسخة الكوبريلية الإستنبولية لشرح الواحدي ؟

أترأه حقاً ذلك السقط في رقم اللوحة ؟
أم ترأه البعد المكاني ؟

أم ترأه تعمداً تجاهل النص الوارد في حاشية تلك النسخة ؟
يقول التعليق الوارد على شرح الواحدي لديوان المتنبي عند تفسير كلمة التوحيد في البيت (٣٤) : «والأصح أنه تمرُّ بالبصرة ذكي جداً» !

فهل دلس «الدكتور عبدالعزيز» على القارئ ونسب إلى حاشية مخطوط الواحدي ما ليس فيها ؟

بل هل زعم «الدكتور عبدالعزيز» أن هذا التعليق جزء من أصل شرح الواحدي ؟

بل هل رجع الدكتور مرزوق أصلاً إلى نسخة مخطوط الواحدي التي أحالة «الدكتور عبدالعزيز» إليها أم رجع وأحال إلى غيرها ؟

[قارن صورتني مخطوطي الواحدي المنشورتين ضمن ملاحق هذا البحث تحت رمز «ل» و «م»]

أين هو «منهج التوثيق وأمانة النقل واحترام النص» وهي المبادئ التي يدعو إليها الدكتور مرزوق وينادي بها في بحثه !

رابعاً : « شرح ديوان المتنبي » للخطيب التبريزي

ثم نأتي إلى الثالثة الأثافي !

يقول الدكتور مرزوق : (٣٧)

«ثم تأتي الثالثة الاثافي وتقع علي رأسى أنا الموقع أدناه وأتحول لدى عبدالعزيز إلى أحد مصادر التوثيق العلمي فيقول : «وقد أورد هذا المعنى الخطيب التبريزي المتوفي ٥٠٢ عند شرحه لديوان المتنبي» . ثم تأتي الإحالة الموثقة عنده هكذا : «ذكر لي ذلك الدكتور مرزوق فيما بعد أنه اطلع عليه ولم أقف عليه شخصياً وإنما اعتمدت هنا على رواية الدكتور مرزوق» هكذا يتعامل الدكتور عبدالعزيز مع توثيق النصوص ، كتاب مخطوط أو مطبوع لا أدري ، يترك مظانه ويرجع إلى مرزوق لتوثيق نص عند التبريزي .

هذا الحديث عليه مداخل أهمها :

أ - ولماذا ينفي الدكتور عن نفسه بل يَسْتَكْثِرُ على نفسه ، وفي هذا المكان بالذات ، أن يكون «أحد مصادر التوثيق العلمي» ؟!

ب - ألا يمكن ، وأنت أستاذ تبحث في هذا الموضوع ، أن تكون أَطْلَعْتَ على النص في أحد مصادر التراث الموثوقة منسوبة للتبريزي ؟

ألا يمكن ، وأنت أستاذ تبحث في هذا الموضوع ، أن تكون أَطْلَعْتَ على النص في مخطوط لذلك الشرح في مكتبة خاصة أو في مكتبة لم يستطع «عبد العزيز» الوصول إليها ؟

ج - أسائل الدكتور مرزوقاً مساءلةً أمل أن يكون فيها صادقاً مع نفسه : ألم يقل : إن التبريزي ذكر التمر معنىً للتوحيد في بيت المتنبي ولكن التبريزي قال : («وقد يعني التمر» على تمرىض) ؟

د - لكن الدكتور مرزوقاً يفاجئنا في بحثه الأخير بقسم مغلظ ينكر فيه علمه بما ورد في شرح التبريزي ؛ يقول : (٣٨) «أقسم بالله الذي لا أحلف به كاذباً مارأت عيني ولا لمست يدي ولا قرأت مخطوطاً ولا منشوراً للتبريزي عن هذا النص حتى قرأت مقال الدكتور عبدالعزيز منشوراً في علامات» .

ينبغي هنا أن نترقق ونتمعن في هذا القسم : إن الدكتور مرزوقاً ينفي في هذا

القسم عن نفسه أموراً ثلاثة ، فهو :

١ - لم ترَ عينُهُ مخطوطاً ولا منشوراً للتبريزي .

٢ - لم تمسَّ يَدُهُ مخطوطاً ولا منشوراً للتبريزي .

٣ - لم يقرأ مخطوطاً ولا منشوراً للتبريزي .

لكن ألا يلاحظ القارئ الكريم أن الدكتور مرزوقاً قد أمسك عن القسم عن «القول» وأقسم على «عدم الرؤية واللمس والقراءة» !

لابد أن يكون الدكتور مرزوق صادقاً في المسكوت عنه ، وهو القول ، أو المقسم عليه وهو عدم الرؤية واللمس والقراءة ، والأمر متروك له !

ثم ماذا فعل الدكتور مرزوق بعد أن اطلع على «مقال الدكتور عبدالعزيز منشوراً في علامات» ؟

طَفِقَ ، كما يقول ، يبحث عن التبريزي وشرحه لديوان المتنبي .

وعمدت - عوضاً عن الاعتماد على الدكتور مرزوق وروايته - إلى مخطوط شرح التبريزي الموجود أصله في المكتبة الوطنية بباريس ، والموجودة صورته في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض .

فماذا وجد بعد الطفوق ؟

لقد وجدَ في شرح التبريزي نصّاً يخلو خلواً تاماً من تفسير التوحيد بالتمر ونقله في بحثه .

وماذا وجدت ؟

بعد أنفة معجز أحمد

وبعد أنفة التعليق على شرح الواحدي

تأتي ثلاثة الأثافي !

لقد وجدت حاشية على « شرح التبريزي » المخطوط تنص نصاً واضحاً على تفسير التوحيد بالتمر !

يقول النص في تلك الحاشية أمام البيت : (٣٩)

يترشفن ...

« قوله : التوحيد : أشار بذلك إلى تمر بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة » .

فهذا نص ثالث ، وإن كان تعليقاً ، يدلُّ على أن الدكتور مرزوقاً مسبوقاً إلى ذلك التفسير الذي يزعم فيه سبق !

والدكتور مرزوق ، كما استتجت ، لم يطلع على مخطوط « شرح التبريزي » ، وإنما اطلع ، كما يقول ، على رسالة علمية في جامعة الإمام موضوعها « تحقيق الجزء الأول من شرح الخطيب التبريزي لديوان المتنبي » ، أرشده إليها أستاذنا الكريم الدكتور عبدالقدوس أبو صالح ، فرجع إليها ، ونقلَ منها ما نقله ، من صفحة « ٣٦٥ » ، مما يؤيد عدم وجود أية إشارة إلى تفسير التوحيد بالتمر عند التبريزي .

ولكني أودُّ أن أنبه أخي الدكتور مرزوقاً بأن صاحب تلك الرسالة العلمية ، وهو الدكتور عبدالرحمن البراك ، كان أميناً على النص الذي حققه فقد ذكر تلك الحاشية ضمن حواشيه على صفحة « ٣٦٥ » تحت الهامش الرابع فقال : (٤٠) « في الحاشية تعليق وهو : « قوله : التوحيد أشار بذلك إلى تمر بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة » .

ولكن أخانا الدكتور مرزوقاً رغم اطلاعه اليقيني على تلك الصفحة ، ونقله منها ، وإحالة عليها ، تجاهل هذا الهامش ولم يذكره أو يشر إليه لا من قريب ولا من بعيد !

وليت الدكتور مرزوقاً توقف عند التجاهل لهذا الهامش ، لكنه ، وبكل أسف ، عمد إلى الصفحة التي تحويه ، وهي صفحة « ٣٦٥ » من رسالة الدكتور البراك ، ونشرها على الصفحة الثانية والأربعين من بحثه . وإيغالاً منه في التعمية والإيهام أخفى مصدرها ولم يذكر تعريفاً بها على أي جانب من جوانبها !

ولو أن الدكتور مرزوقاً توقف عند هذا الحد لكان الأمر ولكنه عمد إلى أربعة أمور :

- ١ - أخفى أعلى الصفحة حتى لا يظهر رقمها وهو « ٣٦٥ » وذلك ، فيما أزع ، لكي لا يهتدي « المانع » أو غيره إلى مصدر تلك الصفحة ، ومن ثم ، إلى تلك الحاشية المهمة التي تحويها !
- ٢ - أخفى الجهة اليمنى من الصفحة وذلك حتى لا يظهر ترقيم إحدى ورقات

مخطوط التبريزي الواقع في وسط تلك الجهة من تلك الصفحة وهو رقم « ١٢٨/أ » وذلك ، فيما أزعـم ، لكي لا يستدلَّ القاريء على هوية ذلك المخطوط أيضاً ، بل لكي لا يهتدي « المانع » إلى الورقة رقم ١٢٧/ب من مخطوط شرح التبريزي لديوان المتنبي وهي الورقة التي تحتوى على تلك الحاشية المهمة !

٣ - أخفى الدكتور مرزوق أسفل الصفحة حتى لا يظهر « الهامش الرابع » للمحقق ، الدكتور البراك ، والذي نصه :

« (٤) في الحاشية تعليق وهو : « قوله : التوحيد . أشار بذلك إلى تمر بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة ! »

٤ - ولكي يخفي الدكتور مرزوق هذه الحاشية المذكورة أعلاه اختفى الهامشان الخامس والسادس من هوامش الدكتور البراك على تلك الصفحة !

[قارن الصورتين الموثقتين «ن» و«س» من الملاحق ، وصورة لوحة مخطوط التبريزي ١٢٧/ب ، الموثقة ، ضمن الملاحق تحت رمز «ع»]

فهذا - على الرغم من كل هذا - معلق على مخطوط التبريزي تشير حاشيته أو تعليقه إلى شيء مما اعتمدنا فيه على رواية الدكتور مرزوق التي نهانا عن الاعتماد عليها ؟!

وليطمئن الزميل الكريم فلن « يتحوّل » لديّ ، بعد كل هذا الذي رأيت ، إلى أحد مصادر التوثيق العلمي « فيما أكتبه مستقبلاً أو أرويه !!

أين الدكتور مرزوق من « منهج التوثيق وأمانة النقل واحترام النص » وهي المباديء التي ينادي بها ويدعو إليها !

هذه هي النصوص التي استشهد بها « المانع » وهذه هي المخطوطات التي أحال إليها . وهذه النصوص ، كما يتضح جلياً ، تذكر تفسير التوحيد بالتمر مدللة على سبق المتقدمين لهذا التفسير ، بل إن هذه النصوص يختلف كل واحد منها في منطوق تفسيره لتلك الكلمة عن الآخر مما يدل ، بالتالي ، على تنوع مصادر مُفسرِّها .

فالتَّوْحِيدُ في الحاشية على مخطوط « معجز أحمد » هو تَمَرُّ حَجَازِي .
 والتَّوْحِيدُ في الحاشية على « شرح الواحدي » هو تَمَرُّ بَصْرِي .
 والتَّوْحِيدُ في الحاشية على شرح التبريزي هو تَمَرُّ مَدِينِي .
 لكن الدكتور مرزوقاً ينكر وجودها جميعاً وعلانيةً وبكلِّ شجاعةٍ علميةٍ إذ يقول :

« ومن هنا يظهر جلياً أنه لم يذكر أحد من المُتَقَدِّمِينَ التمر تفسيراً لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني ؟ ! »
 مارأي الدكتور مرزوق لو حَطَبْتُ في حَبْلِهِ ، وتجاهلتُ بل تَعَامَيْتُ - كما فَعَلَ - عن هذه النصوص وألغيتُ الاحتجاجَ بها والاعتمادَ عليها إذ إن الاستشهاد بها يعدُّ ضرباً من المجازفة في « مشكلة » قضية « التوثيق » أو « المنهج » التي تشغل بال أخي الدكتور مرزوق ، فنحن لا نعرف كُتَابَ هذه النصوص ولا تواريخ كتابتها بل ربما قام أحد العابثين بتدوينها على حواشي تلك المخطوطات ومن ثَمَّ يَسْقُطُ الاحتجاجُ بها وإن قَدَّمْ تدوينها عهداً .
 إذا اتفقنا على هذا يكون الدكتور مرزوق قد تخلص ، مؤقتاً على الأقل ، من هذه التعليقات والحواشي الملحقة بتلك المخطوطات ، وتخلَّصَ منها يعني ، بطبيعة الحال ، أن « المُتَقَدِّمِينَ » لم يفسروا التَّوْحِيدَ بالتمر ، وهذا ما يسعى الدكتور مرزوق ، جاهداً ، إلى إثباته .
 لكن مارأي الدكتور مرزوق لو أَحَالَهُ « المناع » إلى « نصوص ناطقة » في كُتُبٍ مطبوعة ، يظنها مُوثَّقةً ، تذكر نصوصاً تشهد شهادةً قاطعةً بسبقِ « المُتَقَدِّمِينَ » له في تفسير التوحيد بالتمر ؟
 أيقبلها ؟

إليك إذا بعض تلك « النصوص الناطقة » :

أولاً : وفيات الأعيان لابن خلكان « ت ٦٨١ هـ »

يحدثنا ابنُ خَلِّكَانَ عن « التَّوْحِيدِ » في بيت المُتَنَبِّيِّ عند ترجمته لأبي حَيَّان التَّوْحِيدِي فيقول : (٤٢)

« يُقَال : إنه كان يَبِيعُ التَّوْحِيدَ ببغداد ، وهو نوع من التمر بالعراق ، وعليه حَمَلَ بعض مَنْ شَرَحَ ديوانَ الْمُتَنَبِّي قوله :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ
هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
والله أعلم بالصواب »

فإذا يمكن أن نستنتج من هذا النص الجديد ؟
أ - ألا يدل دلالة قاطعة على أن ابن خَلْكَانَ نفسه على علم تام بهذا التفسير للتوحيد قبل اكتشاف الدكتور مرزوق له بأكثر من سبع مئة سنة !
ب - ألا ينص صراحة على أن ابن خَلْكَانَ قد اطلع على شروح ديوان المتنبّي « حَمَلَ » بعضها كلمة « التوحيد » في ذلك البيت لتعني التمر ؟ !
ج - هل يلزم أن يكون كل هذا « البعْض » من شراح ديوان المتنبّي ، الذين اطلع ابن خَلْكَانَ على شروحهم التي تحمل هذا التفسير ، معاصرين له ، أم أنه اطلع على شروح سابقة لعصره أيضاً ؟

د - ألا يعدّ الدكتور مرزوق قراء هذا النص الموجود في « وفيات الأعيان » منذ خروج الكتاب إلى الناس في القرن السابع وحتى عصرنا هذا سابقين له في فهم التوحيد في هذا البيت بهذا الفهم « الجديد » الذي يزعم سبقه إليه ؟
إذاً هذا ابن خَلْكَانَ يقفُ شاهداً على اعتلال مايزعمه الدكتور مرزوق ، اللهم إلا أن يعدّ ما أورده ابن خَلْكَانَ ، المتوفى سنة ٦٨١ هـ ، من باب « توارد الخواطر ووقع الحافر على الحافر » وأن يكون ابن خَلْكَانَ « وبعض من شرح ديوان المتنبّي » من المعاصرين له والسابقين ، قد « وقعوا على حافر » الدكتور مرزوق ، بل ربما أخذوا عنه هذا التفسير !

ثانيا : طبقات الشافعية للأسنوي « ت ٧٧٢ هـ »

وهذا الأسنوي ، عبد الرحيم ، صاحب « طبقات الشافعية » ومفتيهم في عصره ، يترجم لأبي حَيَّانَ التَّوْحِيدِي أيضاً فيقول^(٤٣) « إن أباه كان يَبِيعُ التَّوْحِيدَ ببغداد ، وهو نوع من التمر بالعراق ، وعليه حَمَلَ شُراحُ الْمُتَنَبِّي قوله :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ
هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
هذا آخر كلام ابن خَلْكَانَ » .

- أ - فالأسنوي ، وهو ، كما يقرر أحد قراء وفيات ابن خُلْكان ، على علم بين واضح أيضاً بتفسير التوحيد بالتمر .
- ب - أيضاً - فإن جميع قُرَاء طبقات الأسنوي منذ خروجها للناس في القرن الثامن وحتى عصرنا يقفون شهوداً ، كما وقف قُرَاء « وفيات الأعيان » لابن خُلْكان ، على سَبْقِهِم للدكتور مرزوق في فهمه للنص على مدى قرون سبعة أو ثمانية !

ثالثاً : تاج العروس من جواهر القاموس للزبيدي

وإذا كان الدكتور مرزوق لا يؤمن بكتاب الطبقات كابن خُلْكان والأسنوي فما رأيهم بعلماء اللغة ؟ وهذا الزبيدي بجلالة قدره ، رغم تأخيره ، يروي خبر تفسير التوحيد بالتمر بطريق يبدو أنها تحتلف عن طريق سابقيه ، مما يدل على اختلاف مصدره ، حتى في رواية بيت المتنبي وشرحه ؛ يقول : (٤٤)

« وأبوحيان على بن محمد بن العباس التوحيدي ، نسبةً لنوعٍ من التمر يقال له التوحيد ، وقيل : هو المراد من قول المتنبي :

هُوَ عِنْدِي أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ

.....
وقيل : أَحْلَى مِنَ الرَّشْفَةِ الْوَاحِدَةِ .

فالزبيدي ، كسابقيه ، يعلمُ هذا المعنى لكلمة التوحيد وتفسيره بالتمر ، وهو ، وقُرَاء مُعْجَمِهِ ، على هذا ، سابقون للدكتور مرزوق أيضاً .

إذاً : فهذه ثلاثة شواهد تدل نصوصها على أن كلمة التوحيد الواردة في بيت المتنبي تعني ، عند مؤلفي هذه الكتب ، ما يزعم الدكتور مرزوق السبق إليه وهو التمر . فما رأيهم ؟ أيقبل ، بعد هذا ، سبق المتقدمين له أم أنه مازال يرددُّ قوله : (٤٥)

« ومن هنا يظهر جلياً أنه لم يذكر أحد من المتقدمين التمر تفسيراً لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني ولكن الدكتور عبدالعزيز كان في عجلة من أمره يريد أن يُكذِّب ما زعمت من سبق إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعر ودارسوه ! »

سأردُّ مع الدكتور مرزوق مقولته هذه وسأقبل - جَدَلاً - أن النصوص في

هذه المصادر الثلاثة لا تتسق مع سياق النصوص التي يَقْبَلُهَا ، وهي نصوص « نقاد الشعر ودارسوه » والكتب الثلاثة المذكورة لكاتبَي طبقات ، هما ابن خَلِّكان والأسنوي ، ولعالم لغوي هو الزبيدي ، والدكتور مرزوق قد أخذ نفسه - كما يقول - بمناقشة آراء النقاد ، دون غيرهم ؛ لِنَسْتَمِعَ إليه يُعْلِنُ ذلك في نص أكثر جلاءً ووضوحاً ^(٤٦)

« . . . فعندما قرأت في ندوة النص في كلية الآداب رأياً في معنى بيت أبي الطيب كنت أناقش أمام الزملاء نقطة واحدة وهي أن النقاد ذهبوا بعيداً في فهم ما عناه أبو الطيب بكلمة التوحيد التي انتهى بها الشطر الأخير من البيت :
هن فيه أحلى من التوحيد

فهموا معنى « التوحيد » على أنها كلمة « لا إله إلا الله » وذهبت إلى غير ما ذهبوا إليه واستنتجت أنه عنى بكلمة التوحيد نوعاً من التمر في العراق .

رابعاً : تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب

ومادام الدكتور مرزوق لا يؤمن بذلك التفسير إلا إذا ورد عند النقاد أو صدر عنهم وحدثهم فيما رأيته لو أثبت له « المناع » رأي ناقد ليس فقط يسبقه إلى ذكر تفسير التوحيد بالتمر بل يعد ذلك التفسير تفسيراً « مبتدلاً » !

من هذا الناقد ؟

كان أحد « النصوص الناطقة » التي عَدَّها الدكتور مرزوق في بحثه مدللاً على فهم نقاد الشعر ودارسيه للبيت فهماً دينياً هو النص الذي استشهد به من كتاب « تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب » لعبد الرحمن باكثير الحضرمي ، وكان نص استشهاده به كالتالي : ^(٤٧)

« ١٤ - قول عبد الرحمن باكثير الحضرمي المتوفي ١٠٨٠ هـ في كتاب تنبيه الأريب عن [والصواب : الأديب على] ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب ، نقل عن أبيات المعاني ، ص ٢٢٦ ، جمع عبده عبدالعزيز قلقيلة .
« وفيه ثلاثة أبيات أبان المتنبي فيها عن رقة الدين وضعف العقيدة والغلو

الزائد والتهور القبيح نستعبد بالله منه وهو
 أي محمل أرتقي أي عظيم أتقي
 وكل ما خلق الله ومالم يخلق
 محتقِر في همتي كشعرة في مفرقي
 وكان هذا موقفه من :

يترشفن من فمي رشفات
 هنّ فيه أحلى من التوحيد
 فقد غضب عليه بقوله :

إن فيه تهوراً ومبالغة مفضية إلى المحذور « أ . هـ .

وأقول : وبهذا يحتج الدكتور مرزوق بما ورد في كتاب « تنبيه الأديب » على أنه حجة له وأن مؤلفه فهم التوحيد في البيت فهماً دينياً .
 ولكني أسأل الدكتور مرزوقاً : لو ورد تفسير التوحيد في بيت المتنبي بالتمر في كتاب « تنبيه الأديب » لباكثر هل سيقبله الدكتور ويقر بسبق « المتقدمين » و« نقاد الشعر » ودارسيه له ؟

أتوقع أن يكون جواب الدكتور مرزوق بالإيجاب لأنه لا بد أن يكيل بمكيال واحد فكما قبل كتاب « باكثر » حجة له فإنه يلزمه أن يقبله حجة عليه ؟ !

اليس كذلك ؟

لنعد إلى قراءة النص في كتاب « تنبيه الأديب » دون وساطة الدكتور قليلة ، كما فعل الدكتور مرزوق ، فماذا يقول باكثر ؟

يقول : (٤٨)

« القصيدة التي أولها :

كم قتيلٍ كما قُتِلْتُ شهيدٍ
 من عيوبها - لا من جهة الفصاحة قوله :

يترشفن من فمي رشفات

هنّ فيه أحلى من التوحيد

فإن فيه تهوراً ومبالغة مفضية إلى المحذور ، وقد أجيب عن ذلك بأجوبة ليست مرضية :

أحدها : أن أحلى بمعنى : حلاوة ، وفيه شيء محذوف ، والتقدير : هن فيه يشبهن حلاوة التوحيد . وهذا الجواب حقق المحذور ولم يُخرجه منه !

الثاني : أن المراد بالتوحيد : تَمَرُّ بِشَهْرِيز ، يُسَمَّى تَوْحِيدِي ، كما قال الشاعر :
قهوة مُرَّةُ المذاق وعندي هي أحلى من تَمَرَةِ الشَّهْرِيزي

والثالث : أن التوحيد بمعنى : (واحدة) ، وكأنه قال : رشفاتهن الكثيرة من فمي أحلى من الواحدة .

وجميع الأجوبة متكلفة ، وأقربها للصواب الثاني على ما فيه من الابتذال ! « فهذا أحد « النصوص الناطقة » التي استشهد بها الدكتور مرزوق يقفُ شاهداً عليه ودليلاً على سبق « المُتَقَدِّمين » و« النقاد » معاً له في تفسيره التوحيد بالتمر في بيت المُتَنَبِّي !

ثم أُرَيْتُم هذا الفرق الشاسع بين « نص » باكثر الذي نقله الدكتور مرزوق والذي نقلناه وكلانا يحيل إلى كتاب « تنبيه الأديب » ؟

سيحتج الدكتور مرزوق بأنه إنما كان ينقل من كتاب الدكتور قلقيلة ! ولكن لم يَعمِدْ إلى الكتاب نفسه وينقل منه ؟ وهو ليس كتاباً مخطوطاً نادراً صعب المنال بعيد المكان ، بل هو كتاب مطبوع يتداوله المختصون منذ ظهوره عام ١٩٧٧ م . بل وتوجد نسخة منه في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض والدكتور مرزوق قد زار تلك المكتبة خلال كتابته بحثه مرة أو مرتين : مرة عندما صور اللوحة رقم « ١٦ » من « معجز أحمد » « نسخة المتحف البريطاني » التي نشرها على صفحة ٤٤ من بحثه ، والمرة الثانية عندما رجَعَ إلى رسالة الدكتور البرَّاك في كلية اللغة العربية بتلك الجامعة ، كما يقول في بحثه ص ٢١ ، ٢٥ .

مرة أخرى أعود فأقول :

مادام الدكتور مرزوق لا يؤمن بسبق « المُتَقَدِّمين » في تفسير التوحيد المذكور في بيت المُتَنَبِّي بالتمر إلا إذا وردَ عند « النقاد » وصدرَ عنهم وحدَهُم فما رأيهُ لو

أثبت له « المنع » رأي ناقدا ليس ، فقط ، يسبقه إلى ذلك بل يهاجم ذلك التفسير الذي قال به « بعضُ شُرَّاح ديوان المُتنبِّي » ويرفضه ويعدهُ ضرباً من البعد والإغراب في فهم البيت !!

إنه كتاب :

خامساً : أنوار الربيع في أنواع البديع لابن معصوم « ت : ١١٢٠هـ »

وهذا الكتاب مؤلفه معاصر لباكثير الحضرمي ، إذا كانت وفاة الأخير سنة ١٠٨٠هـ كما ذكر الدكتور مرزوق ، وكتابه كتابٌ نقديٌ بلاغي .
يقول ابن معصوم متحدثاً عن الغلو في الشعر : (٤٩)
« . . . وكثيراً ما قرع المُتنبِّي هذا الباب بمثل قوله :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
قلتُ : وقال أبو الفتح ابن جني : إنه أنشده حلاوة التوحيد أي هي عندي
مثل حلاوة التوحيد .
وأبعدُ وأغربُ بعض الشُّراح حيث جعلَ التَّوْحِيدَ بياء النسبة ، وقال إنه
نوع من التمر .

فابن معصوم ، إذا ، يعلم تفسير التوحيد بالتمر .
وابن معصوم مع علمه هذا يتمسكُ بالتفسير الديني رغم معرفته بالتفسير
التمري .
بل نراه - كما هو واضح - يهاجم بعض « الشُّراح » - بصيغة الجَمْع - في
ذهابهم مذهب الدكتور مرزوق ويعدهُ ضرباً من البعد والإغراب في التفسير !
وبعد :

فكما قدَّم لنا الدكتور مرزوق أربعة عشر « نصاً ناطقاً » أوردت البيت
وشرحه ولم تذكر شيئاً عن تفسيره بالتمر - وهي مصادر لم ينكر « المنع » مضدراً

واحداً منها - نقدم له أيضاً رَصْداً لعشرين مَصْدرًا ومَرَجعاً أوردت البيتَ
 وذكرتُ أن كلمة التَّوْحِيد تعني التَّمَر !
 وقد يسأل القاريء الكريمُ : وكيف أهملَ الدكتور مرزوق هذا العدد
 الضخم من المصادر والمراجع ؟ فأقول : لأنه إنما يحتجُّ بالمصادر التي تؤيِّدُ
 ما يقول به ، وتَنْتَصِرُ لما يذهبُ إليه !
 وسأذكر هذه المصادر القديمة والمراجع الحديثة « وأترك للباحثين عن الحقيقة
 الشهادة على ما أقول ويقول » :

١. تعليق على « شرح ديوان المتنبي » أو « معجز أحمد » المنسوب للمعري
 الورقة ١٣/أ
 يقول النص : (٥٠)
 « التَّوْحِيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز ، وهو التَّمَر الصغير ، وهذا
 قولٌ ضعيف » .

٢. تعليق على « شرح ديوان المتنبي للواحي » الورقة ١٧/أ
 يقول النص : (٥١)
 [التوحيد] : « الأصحُّ أنه تَمَرٌ بالبصرة ذَكِيٌّ جداً » . .

٣. تعليق على « شرح ديوان المتنبي » للتبريزي ، الورقة ١ : ١٢٧/ب
 يقول النص : (٥٢)
 « قوله التوحيد : أشار بذلك إلى تَمَرٍ بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة »

٤. وفيات الأعيان لابن خلكان
 يقول النص : (٥٣)

« والتَّوْحِيدِي . . . يقال إن أباه كان يبيع التَّمَر ببغداد وهو نوع من التَّمَر
 بالعراق وعليه حَمَلٌ بعض من شَرَح ديوان المتنبي قوله :
 يَتَرَشَّفَن من فمي رَشَفاتٍ هُنَّ فيه أحلى من التَّوْحِيدِ »

٥. طبقات الشافعية للأسنوي

يقول النص: (٥٤)

« والتَّوْحِيدِي : . . . يقال إنَّ أباه كان يبيع التَّوْحِيدَ ببغداد ، وهو نوع من التمر بالعراق وعليه حَمَلُ شَرَّاحِ الْمُتَنَبِّي قَوْلُهُ :
يَتَرَشَّفَنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ »

٦. تاج العروس للزبيدي

يقول النص: (٥٥)

« التَّوْحِيدِي : نسبة لنوع من التمر يقال له التَّوْحِيد ، وقيل : هو المراد من قَوْلِ الْمُتَنَبِّي :
يَتَرَشَّفَنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُوَ عِنْدِي أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ »
وقيل : أَحْلَى مِنَ الرَّشْفَةِ الْوَاحِدَةِ .

٧. تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب لباكثير الحضرمي

يقول النص: (٥٦)

« الثَّانِي : أن المراد بالتوحيد تَمْرٌ بِشَهْرِيْزٍ يَسْمَى تَوْحِيدِي »
وَعَلَّقَ عَلَى ذَلِكَ فَقَالَ :
« وَجَمِيعُ الْأَجْوِبَةِ مُتَكَلِّفَةٌ وَأَقْرَبُهَا لِلصَّوَابِ الثَّانِي عَلَى مَا فِيهِ مِنَ الْإِبْتِذَالِ . »

٨. أنوار الربيع لابن معصوم

يقول النص: (٥٧)

« وَكَثِيرًا مَا قَرَعَ الْمُتَنَبِّي هَذَا الْبَابَ بِمِثْلِ قَوْلِهِ :
يَتَرَشَّفَنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ
قُلْتُ : وقال أبو الفتح ابن جني : إنه أنشدَه حلاوة التَّوْحِيدِ أَي : هي مثل حلاوة التَّوْحِيدِ ، وَأَبْعَدُ وَأَغْرَبُ بَعْضُ الشَّرَّاحِ حَيْثُ جَعَلَ التَّوْحِيدِي بَيَاءَ النِّسْبَةِ
وقال إنه نوع من التمر !! »

٩. تعليق على مخطوط كتاب : « بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة »
للسيوطي

ذَكَرَ ذَلِكَ الأستاذ المرحوم محمد أبو الفضل إبراهيم عند تحقيقه لذلك الكتاب
عند ترجمة السيوطي لأبي حَيَّان التَّوْحِيدِي . قال المرحوم أبو الفضل في
الحاشية : (٥٨)

« حاشية الأصل : وقيل نسبتهُ إلى بَيْع التَّوْحِيد وهو نَوْعٌ من التَّمَر بالعراق
وفيه يقول المُنَبِّي :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ »

ثم نذكر بعض تفسيرات المحدثين واقتباساتهم :

١٠. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب للشَّيخ ناصيف اليازجي ،
المنشور سنة ١٩٥٥م
يقول النص : (٥٩)

« التَّرَشْفُ : الامتصاص ، والتَّوْحِيد : قيل : نوع من التَّمَر بالعراق ،
وقيل : المراد به توحيدُ الله » .

١١. شرح ديوان المتنبي للبرقوقي ، المنشور سنة ١٩٣٨م
يقول النص : (٦٠)

« وقوله : أَحْلَى من التوحيد أي كلمة التوحيد ويروي حلاوة التوحيد . .
وقالوا - للتخلص من هذه المبالغة المفرطة - : إن التوحيد نوع من ثمر
العراق » .

قلت : لعل الصواب : من ثمر العراق ؛ وسنجعل الاحتجاج بهذا النص
احتجاجاً مرجوحاً فرمياً أراد البرقوقي « ثمر العراق » لا « ثمر العراق » مع أنه
تقدير بعيد .

١٢. وذكره الدكتور أحمد محمد الخوفي في كتابه عن « التوحيد » ، المنشور سنة ١٩٥٧م

يقول النص : (٦١)

« وكنيته أبو حَيَّانَ وغَلَبَ عليه تلقيه بالتَّوْحِيدِ ، والسببُ في هذا اللقب أن أباه كان يبيع نوعاً من التمر ببغداد اسمه التَّوْحِيد وهو الذي يريده المُتَنَبِّي بقوله :
يَتَرَشَّفَنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ »

١٣. وذكره الإمام الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور في تحقيقه كتاب « سرقات المتنبّي ومشكل معانيه » لابن بسام ، المنشور سنة ١٩٧٠م

يقول النص : (٦٢)

« وقد تأوَّل بعض الأدباء بأن التَّوْحِيدَ صنفٌ من التمر بالعراق وإليه نُسِبَ أبو حَيَّانُ التَّوْحِيدِ لأن أباه كان يبيع التمر ببغداد قاله في تاج العروس » . .

١٤. وذكره الدكتور صفاء خلوصي . رحمه الله . عند تحقيقه الجزء الثاني من كتاب « الفسر » لابن جني ، المنشور سنة ١٩٧٧م

يقول النص : (٦٣)

« بل يقصدُ نوعاً من التمر يعرف بتمر التَّوْحِيدِ ويقول المعرّي في « مُعْجَز أحمد » وقيل : التَّوْحِيدُ نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز وهو التمر الصَّغِير » .

١٥. وذكره الأستاذ المرحوم عبدالسلام هارون في حاشية على كتابه « تحقيق النصوص ونشرها » المنشور سنة ١٩٧٧م

يقول النص : (٦٤)

« التَّوْحِيدُ ضرب من التمر يكون بالعراق وبه قد يُفسَّرُ قولُ المُتَنَبِّي :
يَتَرَشَّفَنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ »
والحق أن الدكتور مرزوقاً ، في بحثه الموسوم « المُتَنَبِّي والتَّوْحِيد » قد أُلح « في حاشيته ، رقم ١ صفحة ٧ ، إلى رأي الأستاذ المرحوم عبدالسلام هارون فقال :

« الملح الأستاذ عبدالسلام هارون عند قراءته هذه الأبيات إلى مانحن بصدده ولكنه لم يتوغل فيه أو يدقق النظر ولو فعل - رحمه الله - لشفي وكفى في هذا الموضوع إلا أنه عندما استدعى هذه الأبيات للتمثيل اكتفى بالتعقيب عليها بقوله :

« والتوحيد » : ضرب من التمر يكون بالعراق وبه قد يفسر قول المتنبي :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ «

لكني أتساءل :

لماذا خص الدكتور مرزوق نصَّ المرحوم هارون بالذكر دون غيره !!؟

١٦. وذكره الدكتور عبدالرازق محيي الدين في كتابه عن أبي حيان التوحيدي المنشور عام ١٩٧٩م
يقول النص : (٦٥)

« إن أباه أو أحد أجداده كان يبيع نوعاً من التمر يسمى التوحيد وعليه حمل شراح المتنبي قوله :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ «

١٧. وذكره الدكتور عبدالواحد حسن الشيخ في كتابه عن أبي حيان التوحيدي المنشور عام ١٩٨٠م
يقول النص : (٦٦)

« يقال إن أباه كان يبيع التوحيد ببغداد وهو نوع من التمر بالعراق وعليه حمل بعض شراح ديوان المتنبي قوله :
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ «

١٨. وذكره الدكتور محمد التونجي في كتابه الموسوم : « المتنبي أمير شعراء العصر العباسي » ، وهو كتاب ، كما يظهر على غلافه ، يُدرَّسُ لطلاب السنة الثالثة بكلية الآداب بجامعة حلب ، منشور عام ١٩٨١م

يقول النص مقتبساً من ابن خلكان : (٦٧)

« أما قوله :

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيدِ

فتعددت الآراء فيه فبعضهم يتخذة ذريعة لإظهار رقة دينه كالشعالي والبديعي ، وآخرون وفيهم ابن خلكان ، يرون أن التوحيد نوع من التمر بالعراق وهذا ما أشار إليه أثناء ترجمته لأبي حَيَّان التَّوْحِيدِي لأنه كان يبيعه في بغداد .

ألا يدل هذا النص على أن الدكتور التونجي ، وكل طلاب السنة الثالثة في كلية الآداب بجامعة حلب ، يعرفون هذا المعنى منذ عام ١٩٨١ م وقبل كتابة الدكتور مرزوق بحثه الذي يزعم فيه سبق ؟

١٩. وذكره ، بطبيعة الحال ، الدكتور أنور أبو سويلم في حاشية له عند تحقيقه كتاب « التكملة وشرح الأبيات المشككة » للصقلي يقول النص : (٦٨)

« وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلع ببلاد الحجاز (معجز أحمد) » .

٢٠. وذكره الأستاذان شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي عند تحقيقهما للجزء السابع عشر من كتاب « سير أعلام النبلاء » للذهبي ، المنشور عام ١٩٨٣ م ، مقتبسين نص ابن خلكان .

٢١. ثم ذكره الدكتور مرزوق بن صنيان بن تنباك في بحثه الذي ألقاه في ندوة قسم اللغة العربية عام ١٤١٣هـ/١٩٩٣م زاعماً سبقه لكل السابقين ، قُدِّمَاتِهِمُ والمُحَدِّثِينَ !

وبعد :

هل حقاً « استنتج » الدكتور مرزوق معنى « جهلته أجيالٌ من طبقات العلماء وعباقره النُّقاد وشرُّاح الشعر . . من المُتَقَدِّمِينَ والمعاصرين » ؟
وهل لا زال يظهر للدكتور مرزوق « جلياً أنه لم يذكر أحدٌ من المتقدمين التمر

تفسيرا لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني ؟

وهل لازال يزعم أنه سَبَقَ « إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعر ودارسوه » ؟
أترك الحكم للقاريء الكريم .

ثم - أخيرا - نأتي إلى قضية « المعجز المزور » الذي حققه الدكتور دياب ونشرته دار المعارف في أربعة أجزاء .

لقد أوهم الدكتور مرزوق القاريء بأن البحث الذي كتبه « المانع » عن هذا الكتاب في مجلة « عالم الكتب » ، وأيدَّ فيه تزوير نسبة هذا الكتاب للمعري قد كُتِبَ أولاً ، وأن « المانع » « عاد » في بحثه عن « المتنبي والتوحيد : قراءة ثانية » فاحتج فيه « بالمعجز المزور » واعتمد عليه على أنه للمعري نفسه وليس منسوباً له !

وأقول : إن صح هذا عن « المانع » فهذا - دون ريب - صورة من صور التدليس جلية واضحة !!

لكن القاريء الكريم يعلم من الهامش الأول من بحث « المانع » المنشور في « علامات » أنه ألقى ذلك البحث في « ندوة النص » بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود قبل نهاية الشهر الثامن من عام ١٤١٣هـ (٧٠) .

ثم أرسل « المانع » بحثه للنشر في مجلة « علامات » مباشرة بعد ذلك التاريخ ولم يغير فيه حرفاً واحداً بعد إلقائه له لسبب واضح جلي يعرفه الدكتور مرزوق جيداً .

ثم نشر الدكتور محمد العزّام في أواخر عام ١٤١٣هـ بحثاً قيباً رائعاً بعنوان : (٧١) « ليس للمعري » نفي فيه صحة نسبة ما حققه الدكتور عبد المجيد دياب إلى المعري ، فقرأه « المانع » واقتنع بكثير مما ورد فيه فكتب بحثاً حول الموضوع عنوانه « عود إلى معجز أحمد (٧٢) » نشره في مجلة « عالم الكتب » مؤيداً الدكتور العزّام في صحة ما ذهب إليه في قضية تزوير « المعجز » المطبوع مع اختلاف في أمر وجود كتاب بهذا الاسم أصلاً للمعري . وكانت كتابة « المانع » لهذا البحث في أواسط عام ١٤١٤هـ تقريباً .

ثم ظهر بحثاً « المانع » عن « المتنبي » في « علامات » وعن « معجز أحمد » في « عالم الكتب » في وقت متزامن تقريباً ، وإن تأخرت « علامات » بما يقرب من شهرين .

فهل احتج « المانع » حقاً عندما ألقى بحثه في الشهر الثامن من سنة ١٤١٣ هـ « بمعجز أحمد » « المزور » الذي لم تظهر قضية الشك في تزويره إلا في أواخر عام ١٤١٣ هـ وحتى أواسط عام ١٤١٤ هـ ؟

بل هل يصح ذلك عقلاً ؟

نعم ، لقد احتج « المانع » « بمعجز أحمد » « المخطوط » مُجِلاً على هامش الدكتور أبو سويلم لكتاب « التكملة » ولكن ذلك كان عن قناعة تامة منه بصحة نسبة « المعجز » للمعري عندئذ . ثم كتب ما كتب حول عدم صحة نسبة « المعجز » للمعري في مجلة « عالم الكتب » عن قناعة ، أيضاً ، بعد أن تبين له انصواب . ورغم هذا فإن الاحتجاج بالكتاب والنص الموجود فيه لا زال قائماً حتى وإن كان اسم مؤلفه مجهولاً ، وهذا الدكتور مرزوق نفسه يعده - رغم الجهل بمؤلفه - أحد « النصوص الناطقة » ويحتج به في بحثه . (٧٣)

أما قضية موقفنا معاً حول رأي القاضي الجرجاني من المتنبّي في كتابه « الوساطة بين المتنبّي وخصومه » فهي قضية خلافية والأفضل أن يتفضل النقاد المتخصصون ويقولوا كلمتهم فيها . والله المستعان .



الصورة الحقيقية للصفحة رقم " ٦١ " من كتاب : " التكملة وشرح
النبات المسكلة من ديوان المتنبي " للصقلي المغربي ،
تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم . وتظهر أسفلها
الحاشية التي " أحال " " المانع " إليها في بحثه !

(أ)

في عقود وبراقع؟ لأن البرقع من آلة النساء ، والبدور لم تعهد في العقود والبراقع .
(٥) . زاميات بأنهم ينشئها الهد ب تشق القلوب قبل الجلود
يقول : عيون النسوة ترميني بهام قذذهما^(١) أهدابهن ، وقد شبه نظر تلك العيون بالسهام
لنأثيره في قلبه ، ولهذا يقول : تشق القلوب قبل الجلود ؛ لأنها تصيب الجلد أولاً قبل
القلب .

(٦) يترشفن من فيسي رشقات هن في خلاوة التوحيد
[يروى] أحلى من التوحيد^(٢) .

يقول : تمص هذه النسوة من فمي مصات هن في فمي كحلالة التوحيد في قلب الموحد
الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه .

وقيل : إنه توحيد المعشوق لعاشقه ؛ أي قوله : أنت واحد ، وإقباله على وصاله وعلى
وحدته من دون أن يعرف غيره ، فهذا على ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف أحداً
سواه ، ويقول به وحده ، وإذا فعل ذلك فقد وحده^(٣) .

(٧) كل خمصانة أرق من الخمر بر بقلب أقسى من الجلود
الخمصانة : الضامرة البطن ، والجلود : الصخرة الصماء .

يقول : يترشفن من فمي من هن كل ضامرة أرق بشرة من الخمر ، بقلب أقسى من
الجلود ؛ أي أشد قساوة وملامة من الصخر . وأتى فيه بـ «التطبيق» في قوله : أرق
وأقسى ، والخمر والجلود .

(٨) ذات فرع كأنما ضربت العند جبر في بهاء ودود وعود

(١) جمع قذة ، وهي ريشة الطائر تنوى وتركب في السهم . اللسان . مادة (قذذ) .

(٢) هذه رواية ابن جني (الفر ٣٠٨/٢) وابن وكيع (المنصف ، ص ١٤٦) وابن بسام (سراقات المتنبي ، ص ٣٠)
والواحدي ، ص ٣٠ ، والمكبري ٣١٥/١ ويروي (أحل من التأييد) معجز أحمد - مخطوط

(٣) تكلف الشراح تفسير هذا البيت : قال المرعي : إنها جاء به على طريق المثل لا على طريق الحركية تقول أوضح من النهار

وأرق من الماء . وقال : هذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر ، وقيل : التوحيد : نوع من أنواع البلع يلاذ الحجاز

(معجز أحمد) وقال ابن جني : معناه أحلى من التوحيد في القلب (في قلب المؤمنين) وإلا فالنوحيد مر عند الكافر الفس

(٣٠٨/٢) وقال ابن القطاع : إن صيغة التفضيل قد تستعمل لمقاربة المفضل عليه بالمفضل ، أي من قريب من التوحيد

(شرح المشكل من شعر المتنبي ص ٢٤١) وانظر أيضاً ابن بسام - سراقات المتنبي ، ص ٣٠ والمكبري ٣١٥/١

(٤) قال أبو زيد : رجل خمصان وامرأة خمصانة (يفتح الحاء أيضاً) الفر ٣٠٩/٢

سورة الصفحة - رقم " ٦١ " من كتاب " التلمذة وشرح التبيات المشكلة " للصقلي المغربي ، والتي نشرها الدكتور مرزوق بعد أن أخفى الحاشية التي أقال "المانع" إليها في بحته !

(ب)

مرزوق بن صنيان

مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د. المانع

التلمذة وشرح التبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب
المتنبي شرح ابن كسار بن عبد الله لصقلته المغربي
تقديم الدكتور نوراً بوسوي

في عقود وبراقع ؟ لأن البرقع من آلة النساء ، والدور لم تعهد في العقود والبراقع .
(٥) زابات بأنهم ينشأها الهند ب تشق القلوب قبل الجلود
يقول : عيون النسوة ترمي بهام قلدها " أهدابهن ، وقد شبه نظر تلك العيون بالهام
لثانيه في قلبه ، ولهذا يقول : تشق القلوب قبل الجلود ؛ لأنها تصبب الجلد أولاً قبل
القلب .

(٦) يترشفن من قبي زففات من بنب خلاوة الشوجب
[يروي] أحلى من التوحيد " .

يقول : تخلص هذه النسوة من فمي مصات هن في فمي كحلالة التوحيد في قلب الموحّد
الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه .

وقيل : إنه توحيد المعشوق لعاشقه ؛ أي قوله : أنت واحد ، وإقباله على وصاله وعلى
وحدته من دون أن يعرف غيره ، فهذا على ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف أحداً
سواه ، ويقول به وحده ، وإذا فعل ذلك فقد وحده " .

(٧) كل خضضاة أرق من الخند بر بقلب أنسى من الجلود
الخصامة : الضامة البطن ، والجلود : الصخرة الصماء .

يقول : يترشفن من فمي من هن كل ضامة أرق بشرة من الخمر ، بقلب أنسى من
الجلود ؛ أي أشد قسوة وملامة من الصخر . وأنى فيه بد التعلين ، في قوله : أرق
وأنسى ، والخمر والجلود .

(٨) ذات فرغ كأنما ضربت العن بئر فيه بقاء فزود وغود

(١) جمع فلة ، وهي ريشة الطائر تسمى وترتكب في السهم . اللسان . عانة (فلة) .

(٢) هذه رواية ابن جني (السر ٣٠٨/٢) وابن وكيع والمنصف ، ص ١٤٦ ، وابن سبام (سرايا المتنبي ، ص ٣٠)
والباحدي ، ص ٣٠ ، والمكبري ٣١٥/١ ، ويروي وأصل من «أنشد» مسجع أحد - مخطوط .

(٣) تكلف الشراح تفسير هذا البيت . قال المرعي : إنها جاء به كل طريق الخيل لا على طريق الخمر كما تقول لوصف من ابتاع
وأرق من الماء . وقال : هذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى المكفر .

٥

● شرح ديوان المتنبي للصقلي

مشكلة النهج والتحقيق في قراءة د. المنع

مرزوق بن صنيان

(ج) وجعل الرشقات أحل منه على وجه المبالغة كما تقول : هذا أحل من الضرب والعسل ، لأن الضرب معروف بالحلاوة والآخر أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة (١١) .

فهذا يحقق المعجز لم يذكر من قريب ولا بعيد النص الذي أشار إليه عبدالعزيز وهو « البلع ببلاد الحجاز » ولو عثر على اختلاف بين نصوص المخطوطات لأضافه أو أشار إليه واكتفى به عن تتبع شروح البيت في الكتب الأخرى لأن النص المزعوم يضيف معنى جديداً إلى معنى البيت . ولما كان عمل الدكتور دياب أحد مصادر الدكتور عبدالعزيز ووجدته يشير إليه على استحياء في إشارة مقتضبة قائلاً : « أبو العلاء شرح ١ : ٧١ » ، عندئذ خالطني الشك فرأيت تتبع ما أحال إليه من نصوص فلفت نظري الاضطراب الواضح في عبارته حيث أشار مرة أخرى إلى مرجعه كالتالي « أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلًا عن حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ » (١٢) . ووضع ذلك كله في سطر واحد فلما رأيت الاحالة وما فيها من اضطراب ، عدت إلى مخطوطة المتحف البريطاني المصورة في مكتبة الجامعة مرة أخرى وإذا نصها كالتالي : « يقول : إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات ليلهن إلي ، هن معنى الرشقات في فمي أحل من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الإقرار بوحداية الله تعالى وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الرشف أحل من التوحيد وروى هو فيه حلاوة التوحيد يعني للرشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول وقيل إنه توحيد الممشوق لعاشقه أي قوله أنت واحدى عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فهذا أحل ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف سواه ولا يقول إلا به وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هن في الفم أحل من هذا التوحيد (١٣) » . *

وما كنت أفرغ من قراءة المخطوطة حتى رأيت الدكتور عبدالعزيز المنع يقف أمامي ويجبرني بأنه نقل النص عن مخطوطة أخرى ليست موجودة هنا فقلت : هب أن ذلك صحيحاً أليست مهمة المحقق أن يقارن النصوص ويشير إلى اختلافها ويبين ما يجد فيها ويقارن بينها فهل فعلت ذلك ؟ وأنت أستاذ أكاديمي لا يجوز عليه الخطأ في بدهيات التحقيق وذو منهج ودراية في استعمال

علامات ج ١٢ م ٢٠٠٧ . محرم ١٤١٥ هـ يونيو ١٩٩٤ م

١٦

* يقول المصاحف رقم (١٤) عند الدكتور مرزوق :

« (١٤) معجز أحمد ، شرح ديوانه التنجني ، المؤلف أبو العلاء ، مصورة عن مخطوطة المتحف البريطاني ، محفوظة بجامعة الملك سعود ، تاريخ النسخ ١٠٧٧ ، الورقة " ١٦ " رقم ف ٦٢٥ »

صورة "توثيقه" جامع الملك سعود للمومة "قوله" ١٣/ب

بلوغة رقم ١٣ ب منه مخطوط صغير

(هـ)

الى تركيب الملك فقال عرك الله فكانه قال سالت الله بعرك ايها الصاحب هل رايت
بدوا مثل هؤلاء الناس اللواتي من بدوا في الحسن والبايع وعقود لان الرافع
والعقود من الله الساورة تعبد في البدن
رميات باسم برئته الهدى تنقلب قبل الجلود
رايات في موضع نصب ليدور يقول لصاحبه هل رايت بدوا ترك بهام قلدها
الذهب وهي تنقلب قبل الجلود بخلاف سائر البهايم التي تنقلب قبل الجلود
وعني بالبهايم المعين وهو ما خرد من قوله كثير
يرتق بهم برئته الذهب ليرعب ظواهر جلدي وهو القلب جارج
يرتفع من في رشفات هن فيه احلام التوحيد
يقولان هذه البسوة يمسح من في مصان هن في احلى من التوحيد في قلب
المحمد وهو المقرب وحداية الله تعالى وهذا احد ما نسب المتق لاجله الى الكفر حيث
جعل الرشف احلى من التوحيد وهو فيه حلالة التوحيد يعني المترشف
في الفرخلة التوحيد وهذا اخف من الاول وقيل انه المشوق بعاشقه اى
قوله انت واحدى عند اقباله على وصاله من دون ان يعرف غير فلماذا احلى ما
يكون للعاشق اذا كان معشوقه لا يعرف سواه ولا يقول الا به واذا فعل ذلك
فتدبره فكانه يقول هن في الغم احلى من هذا التوحيد
كل خصانه ارق من الخمر بقلبا تنسى من الجلود
الخصانه الدقية الفاضلة والبلغة العز الصلبر هو ارق في موضع الفرصة
الخصانه وبالرفع صفه لكل يقول كل واحد من هذه المترشفات وهي كل خصانه
البلبر ارق بشر من الخمر بقلب اشد قساوه وصلاحه من الصغر شبه رقة بشرتها
بالخمر وقا قلبها بالبحر وحطه اقمنه اى اتقى من البحر الصلبر
ذات فرع كما ناضرب العنبر فيه بما ورد وعود
اى كل خصانه ذات فرع كما ناضرب فيه العنبر بما الورع والعود طبا وبزاجبه
وانما كان ذلك خلقه فلماذا قال كانما
حالك كالعذار جسد جوي حيث جسد بالاعتد
لما لك الشديد السواد والنداء في الفرح والحد والمثل الشعر كثيرا والجمع في الشدد السواد
ايضا والايه لك في المثل والجمع جسد تلف يقول هن ذات فرع لسود هذا

صورة من المخطوط الصغير في مكتبة جامعة الملك سعود رقم ١٠٠٢
ب منه مخطوط صغير (دار الكتب المصرية)



الصورة الحقيقية للوحة رقم ١٦ " المحفوظة بالجامعة
ضمن الفلم رقم " ف ٦٢٥ " كما يظهر من التوضيح
(و)

اللوحة رقم ١٦ / أ - مخطوط مسجد الحسين

١٦

يلى هذا المكان الذي هو دار الالهة عودي الجواحي في مشتاق اليك
عالمك القدر لرب لا يؤمن قبلها في واقع وعقود
اصل عجمك وهو مصدر من عجمك الذي هو الاله حذاف ما كان لا يدور
الى تركيب الكائن فقال عجمك فكانه قال كانت الله عجمك بها الصالحات
فلا يولد لها الدنيا من يدوي الحس واليهاني في واقع وعقود ان الاله
والعقود من الله تعالى ولم يعرف المبدوء من
بمايات باسم ربها القلب شق القلوب قبل الجود
بمايات في موضع نصب المبدوء يقول لصاحبها رب يدور في سهام قدور
القلب وهي شق القلوب قبل الجود لجلاد سا والسهام التي تصب في قلوب
القلوب وعنى السهام العيون وهو اخو من قولك كبر
فمن يسم ربها الهدي يص. فلو هو جدي وهو القلوب
توتش من في رشفات من قبل على من التوحيد
يقول لهنه النور عصي في مقامه من الله من يعني رشفات في في
احي من طارة التوحيد في المجد وهو الاثر ابراهيمية الله تعالى وهذا احد
واسم التوحيد الاجل في الكفر حيث جعل رشفات على من التوحيد وروفي هو
في طارة التوحيد يعني التشف في الوعلاء التوحيد وهذا الشخص الاول
وقيل انه توحيد المعنى العاشق في قولك انت واحد عند قال علي والممن دون
ان بعض غيره هذا على يكون للعائق اذا كان صليما يعرف سواه ولا يعين
الماه واذا فعله لك ففهمه فكانه يقول من في الفهم من هذا التوحيد
كل خصايب ارق من الحب بقلب شي من الجود
الخصايب الدفينة في الجود المعنى الصليبي في الفهم في موضع الحفنة
للجاءه والوفى صفة كل يقول كما واحدة في هذا التواضعات هامة العين
اخر يشتر من قلب شذبا وواحدة منه العجيبه في ارتفاع الخبر
وقاوة قلبها بالخير في عمل شي منه
ذات في عكازها من العبد فينا ما وعود

صورة صورة المحفوظة في مكتبة جامعة الملك سعود
المنهجية لدراسات



قال الدكتور مرزوق ، واصفا هذا المخطوط ، على صفحة " ٢٦ " من
 مجلته ، ما نصه : " مخطوطة مصورة عن نسخة المتحف البريطاني الثانية "
 لدى جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض !
 والصحيح أن هذه النسخة هي نسخة المتحف البريطاني " الأولى "
 وليست " الثانية " ، وهي نفسها ، مصورة نسخة جامعة الملك سعود
 وتُقارن الصفحة السابقة " و " ، واللاحقة " ح " !

مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د. المانع

مرزوق بن صنیتان

(ج)

[illegible]

معتمد احمد
شيخ ديوانه المجتبى
محضره عنه خطوط
المحقق البريطاني
لدى جامعة برن
٢٢٨
عبد
عبد المظفر احمد ادب

● معجز احمد (المتحف البريطاني)

سورة اللوحه ١٦، صوفية سر جامعاً للإمام

١٦

(ع)

في هذا المكان الذي هو دار الالهة عودي اليه ارجع في شتات اليك
 علمك لتصل اليك لا تترك قلبها في يراع وعقود
 اسرارها كشد هو مصر من علك الله عز وجل الا انه حذف ما كان زائداً
 في تركيب الالهة فقال علمك نكاته قال يا الله عز وجل ايعا الصالحين يا الله
 في هؤلاء الالهة التي هي بدوي في الحس واليهاني يراع وعقود ان الاله
 وعقود من الالهة واليهاني في الالهة

يا ميات باسم ربها الخرب تسق القلوب قبل الخلود
 يا ميات في موضع نصب لبدوي يقول ليا جليل يا بدوي في سهام قدود
 الخرب وتحمي القلوب قبل الخلود في ليا في السهام التي تصيب الخلود قبل
 القلوب وعني السهام الجود وهو ما خود في قول كبر

رعيي باسم ربها الخرب صب فلو جدي وهو في القلوب
 يتوشع في شفتات من غير ليا في التوحيد

يقول ان هذه الشفة مضمومة في معانيها ان الالهة في شفتات في في
 ليا في حلاوة التوحيد في الخلود وهو لا في امر حلاوة الله تعالى وهذا احد
 فانس المتبني لاجل في الكفر حيث جعل في شفتات ليا في التوحيد وهو
 في حلاوة التوحيد يعني التشف في الخلود التوحيد وهذا التشف في الزول
 وقيل انه توحيد يعني ليا في توحيد ليا في عند اقل على ما من دون
 ان يعرف غير هذا ليا في يكون للعاقب اذا كان حلاوة يعرف سواء ويتقبل
 الالهة واذا فعل ذلك فقد حله فكانه يقول في العرفان في هذا التوحيد

كل خصائص ارفان ليا في قلب ارفان في الخلود
 الخصائص الدقيقة ليا في الخلود ليا في الصلابة في ارفان في موضع المصفة
 ليا في حلاوة التوحيد ليا في قلب كل حلاوة في حلاوة التشف في حلاوة التشف
 ارفان في حلاوة التشف في حلاوة التشف في حلاوة التشف في حلاوة التشف
 وقفاة قلبها في حلاوة التشف في حلاوة التشف في حلاوة التشف في حلاوة التشف
 ذات في حلاوة التشف في حلاوة التشف في حلاوة التشف في حلاوة التشف

هذه الصفحة

١٦

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩

١٧٥٩



صورتنا بظاقتي معلومات نستقي خطوط "معجز أحمد" البريطاني،
والحفوظتين لدى جامعة الملك سعود تحت رقم "ف ٦٥٥"،
وبجامعة الإديام تحت رقم "٨٧٥٩/ف".
أليسنا صورتني خطوط واحد!! (ط)

(مهد أحياء المخطوطات العربية)

المكتبة دار الكتب المصرية
ورقم المخطوط فيها ٤٢٤٦ أدب

رقم القلم ٥٠٦/٢٠٠
الحادق

اسم الكتاب معجز أحمد
شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - هزول
اسم المؤلف أبو العلاء المعري
تاريخ النسخ ١٧٧٧
عدد الأوراق ٢٢٨
المقاس
الملاحظات صورته لدى البريطانى

هذه اللقطة مصورة من
لفيلم رقم ٨٧٥٩/ف
والحفوظتين في قسم المخطوطات
بالمكتبة المركزية بجامعة
الإديام محمد بن سعود الإسلامية
للإسلامية



هذه اللقطة مصورة من فيلم رقم ف ٦٥٥ في قسم المخطوطات بمكتبة جامعة
الملك سعود

(مهد أحياء المخطوطات العربية)

المكتبة دار الكتب المصرية
ورقم المخطوط فيها ٤٢٤٦ أدب

رقم القلم ٥٠٦/٢٠٠
الحادق

اسم الكتاب معجز أحمد
شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - هزول
اسم المؤلف أبو العلاء المعري
تاريخ النسخ ١٧٧٧
عدد الأوراق ٢٢٨
المقاس
الملاحظات صورته لدى البريطانى



صورة اللوحة رقم ١٣ / أ صدره معز أحمد " نسخة المتحف
البريطاني الثانية " الحقيقية " رقم (٧٥٥١ الإضافات)
وصو المخطوط الذي تحاشى الدكتور مزروعه ذكره
أمر تصويره أو إلى حالة عليه لأنه يحتوي على
النص " المزعوم " !

(ي)

رسمي بهم ريشها الذهب لم تعجبوا له جلدي وهو في القلب خارج
تبر شمن من في شفايت ه من فيه الحلي من التوحيد
يقول ان هذه الشق يصنع من في مصات ليلن التي من يعني الشفايت
في في حلا من حلاوة التوحيد وقلب الموحدا لا في ربحا نية الله تعالى في فخر
الموحدا وهذا أحد ما نسب المتبر لا لجله الي الكري حيث جعل الشفايت حلي التوحيد
وروي هو في حلاوة التوحيد يعني الشرف في العم حلاوة التوحيد وهذا اخ
من الولد وقيل آية العتوي بعاشقه اي قوله أنت واحد عند اقباله علي
وصال دون ان يفرع من هذا الحلي ما يكون للعائق اذ كان صاحبه لا يثبت
سواه ولا يقول الاب واذ فعل ذلك فقد وجد يقول من في التوحيد حلي من هذا
التوحيد كاحتمالة ارق من الحشر قلب آسي في الجمود
الخصانة الدقيقة الحاصرة والجلد والعز الصل روي ارق في موضع حصة
بالمضارة وبالرفق صفة الكارنتول كل واحد من هؤلاء الشفايت هي كاشارة
الطين ارق بشر من الخمر قبل السد قساق وصلاته من العشر رقة بشر بالآخر
وقساق قلبا بالآخر حمله اقس منه ذات فرع كانا ضرب العشر فيه بما ورد
وعود يقول كل خصانة ذات فرع كانا الخطية العشر بما ورد وعو طيبا
وربحية والمكان ذلك حيلة فلهذا قال كانا حال كالعذار جبار وجرحي
ايث جعد بلا تجعيد الحالك الشدي السواد والنفذ فالعز السو
والجلد الكبير الدجوي الشدي السواد والآية الكيف اللطف والتجديد يحمل
جدا بكتبة يقول هي ذات فرع اسود بهذه الصفة يحمل المسك من عذرها ال
ريج ونقر عن شيت برود الهادي عذرها للمرأة وروي من عذابه
اي من عذابه النزع والعذابه الضعاف واحداه غدير والريج فاعل تحمل
التي صفة الانسان وهو المتفرد والبرود ايضا يقول انها مع استغناها من
الطير تحمل الطير الكبير حيث تحمل الريج من عذابه المسك ونقر اي يحكي
عن شرف في فيه ما باراد وير حرارة اللبد وهو الرق التحل من بين الاسنة
وقيل هو من البرق الزل من السماء في صفة اسنانها بانها منجية وان كان ريشها
ونقابة وبروه اذ اصبح جوف بين جسمه وسقمه وبين الجنون والتصيد
اراد بما جده نفسه يتوكل ان هذه المرأة حملت بين جسمي بين السموم بين جنود بين
التسديد فيعدت عن العتوي والنوم هذه هي بعني لذيك الحلي
فانقص من عذابه او فريد الكهنة النفس والحين الهالك يتوكل هذه هي

تختلف

المراد

الصورة التي نشرها الدكتور مزروع عن "نسخة جامعة الملك سعود" من مخطوط شرح الواعدي للرباعين المتنبئ!

مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د. المانع

مرزوق بن صنیتان

(J)

طولة شيخ الزاهد في معرفة الله تعالى ٤٦٩٧

[illegible]

● مخطوطة شرح الواحدي

علامات ج ۱۲، م. ۲، معزم ۱۴۱۵ھ بمطابق ۱۹۹۴م

41

علامات ج ۵ ا. م. ۴ - شوال ۱۴۱۵ هـ - مارس ۱۹۹۵ م

صورة الصفحة رقم ٣٦٥ من رسالة الدكتور عبد الرحمن البراك عنه « شرح التبريزي لديعاب المقنبي »
المحفوظة بجامعة اليمام بالرياض



-٣٦٥-

(٣)

ويُحتمل أن يكون قولهم : « عَمَرَكَ اللَّهُ » مأخوذاً من عمرت الديار من العمارات أي :
بعمرك المنازل المشرفة بذكر الله وعبادته ، ويكون هذا الكلام من قوله سبحانه ^(١) هل
ينظرون إلا أن يأتيهم الله [أي أمر ^(٢) الله .

٥ - واسميات باسمهم ويشها الفذ * ب تشق القلوب قبل الجلود
العرب تجعل العين كالسهم .

٦ - يتوشعن ^(٣) من فمي وشقات * هن فيه أحلى من التوحيد ^(٤)
يقال : رشفت الماء ، إذا أخذته قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم ^(٥) « العب أروى ، والرشيْف
أشرب » أي إن الذي يعب يروى سريعاً ، والذي يرشِف يشرب أكثر من العاب ،
ويقال : رشفت الرقيق ، لأنه يشرب قليلاً قليلاً ، وقوله : « أحلى من التوحيد » يحتمل
وجهين : أحدهما : أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فمه ، وجعل الرشقات أحلى
منه على وجه المبالغة ، كما يقال : هو أحلى من الضرب ^(٦) ، لأن الضرب معروف
بالحلاوة / والآخر : أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة .

1/118

(١) سورة البقرة ٢/٢١٠ .

(٢) ماسبق للمعري في تفسير أبيات المعاني ١١٢ - وتفسيره للآية مخالف لما ذهب إليه أهل السنة والجماعة
قال الصابوني : « وثبت أصحاب الحديث نزول الرب كل ليلة إلى السماء الدنيا من غير تشبيه له بنزول
المخلوقين ولا تمثيل ولا تكيف ، بل يثبتون ما أثبت رسول الله صلى الله عليه وسلم وينتهون فيه إليه ويمرون
الخبر الصحيح الوارد بذكره على ظاهره ويكفون علمه إلى الله ، وكذلك يثبتون ما أنزله الله عن اسمه في
كتابه من ذكر الحجي والإتيان المذكورين في قوله عز وجل « هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله » انظر عقيدة
السلف أصحاب الحديث ص ٢٦ ، ٢٧ لشيخ الإسلام الإمام أبي إسماعيل عبد الرحمن بن إسماعيل
الصابوني تحقيق بدر البدر ، الدار السلفية ، الكويت ط الأولى ١٤٠٤ هـ .

(٣) حاشية « قال ابن بسام في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه » ، في قوله :
يتوشعن من فمي رشقات * هن فيه أحلى من التوحيد .

يريد : عندهن - لقلة دينهن ، وغلبة الشهوة عليهن ، ولذلك قال : « فيه » ولم يقل « عندي » وهو معنى بديع
وابن بسام هو أبو الحسن علي النحوي ت ٥٤٢ هـ ، صاحب كتاب « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » .
وانظر شرحه السابق في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه ص ٢٠ ، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن
عاشور ، الدار التونسية . ولم يرد قوله « وهو معنى بديع » . قال المعري تعليقا على البيت « وهذا
أحدا نسب المتنبي لأجله الكفر ، بحيث جعل الترشف أحلى من التوحيد ، معجز أحمد ١/٧١ .

(٤) في الحاشية تعليق وهو قوله : التوحيد . أشار بذلك إلى تمر بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة .

(٥) جاءت روايته : « الجرع أروى ، والرشف أنقم » مجمع الأمثال ١/١٦٧ .

(٦) الضرب : العسل الأبيض الغليظ - اللسان « ضرب » .

صورة الصفحة رقم «٦٥-٣» من «الرسالة» في نسخة «أ» من المخطوط، لا يشهد بها الدكتور ميزور على صفحة «٤٢» من «الرسالة» في نسخة «أ» من المخطوط، كما أنه قد «اختفى» مبدأ خلاصها رغم الصفحة «٤» من «الرسالة» في نسخة «أ» من المخطوط وهو «١٨/أ» من «الرسالة» في نسخة «أ» من المخطوط، كما «اختفى» الأصل «٦٥-٣» من «الرسالة» في نسخة «أ» من المخطوط، كما أن الصفحة السابقة «٣» من «الرسالة» في نسخة «أ» من المخطوط.

مسئلة النهج والتحقيق في قراءة د. المانع

وَيُجْمَلُ أَنْ يَكُونَ قَوْلُهُمْ : « عَمَرَكَ اللَّهُ » مَأْخُذًا مِنْ عَمَرَتِ الدُّيَارَ مِنَ الْعِمَارَةِ ، أَيْ : يُغَيِّرُكَ الْمَنَازِلَ الْمُسْتَرْفَى بِذِكْرِ اللَّهِ وَعِبَادَتِهِ ، وَيَكُونُ هَذَا الْكَلَامُ مِنْ قَوْلِهِ سُبْحَانَهُ ^(١) [هَلْ تَنْتَظِرُونَ إِلَّا أَنْ يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ] أَيْ أَمْرُ اللَّهِ ^(٢) .

0 - رَامِيَّاتٍ بِاسْفَمٍ وَيَشْمَا الْمُدَّ * بُ تَشَقُّ الْقُلُوبُ قَبْلَ الْجُلُودِ
الْعَرَبُ تَجْعَلُ الْعَيْنَ كَالسَّهْمِ .

٦- يترشح^(٦) عن فمي رشقات * هن فيه أحلى من التوحيد^(٧) ؟
 يقال : رشفت الماء ، إذا أخذته قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم ^(٨) «الغب أروى ، والرشيْف
 الضرب» أي إن الذي يغب يروى سريعاً ، والذي يرشَف يشرب أكثر من العاب ،
 ويقال : رشفت الريق ، لأنه يشرب قليلاً قليلاً ، وقوله : «أحلى من التوحيد» يحتمل
 وجهين : أحدهما : أن يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فمه ، وجعل الرشقات أحلى
 منه على وجه المبالغة ، كما يقال : هو أحلى من الضرب^(٩) ، لأن الضرب ، معروفة
 بالحلاوة / والآخر : أن يكون جمل التوحيد غير موصوف بالحلاوة .

(١) سورة البقرة: ٢/٢١٠.

ما سبق، ويرى أن هذا هو المقصود من قوله تعالى: «وَأَنذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى» (١٢).
 ماسبق للمعري في تفسير آيات المآني ١١٢ - وتفسيره للآية مخالف لما ذهب إليه أهل السنة والجماعة
 قال الصابري: «وثبت أصحاب الحديث نزول الرب كل ليلة إلى السماء الدنيا من غير تشبيه به ينزل
 المخلوقين والتمثيل والتكييف، بل يثبتون ما ثبت رسول الله صلى الله عليه وسلم ويتبين فيه إلى ويرون
 الخبير الصحيح الوارث يذكره عن ظاهره ويكون علمه إلى الله، وكذلك يثبتون ما أنزله الله عز اسمه في
 كتاب من ذكر الحجي، والأتیان المذكورين في قوله عز وجل: بل ينظرون إلا أن يأتيهم الله» انظر عقيدة
 السلف أصحاب الحديث ص ٢٣٤ ٢٧٠ شفيق الإسلام الإمام أبي إسحاق عبد الرحمن بن إسحاق
 الصابري تحقيق بدر الدين، دار السلفية، الكويت الطبعة الأولى ١٤٠١هـ.

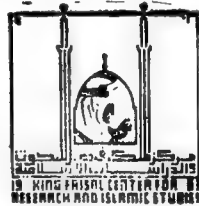
١٥٠

هاشية : قال ابن بسام في كتابه سمرقات المتنبي ومشكل معانيه : • في قوله :
يتوشطن من فمي رشقات • من فيه أحلى من الترحيد .

يُريد : مذهب - قلنا : دينهم ، وغلبة الشهوة عليهن ، ولذلك قال : « فيه » ولم يقل : عندي ، وهو معنى يدعي
 وابن بسلام هو أبو الحسن علي الحنفي ٢٤٤ هـ ، صاحب كتاب الفخيرة في محاسن أهل الجزيرة -
 وانظر شرحه السابق في كتابه سقراط المتنبي وبشكل مماثل ص ٢٠ ، تحفيق الشيخ محمد الطاهر بن
 عاشور ، الدار التونسية و يرد قوله - وهو معنى يدعي - قال لغري تمليقا علي البيت ، وهذا
 ما نسب المتنبي لأجله الكثر ، فيجد جعل التزئف أحلى من التوحيد ، معجز أحمد (٧٨/١)

اللوحة ١٤٧/ب منه مخطوط " شرح ديوانه التنبيه
للتبريزي "، وعليها توثيقه مركز الملك فيصل للبحوث
والرياض .

صورة اللوحة رقم ١٤٦/ب من مقتنيات مكتبة
مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
من مخطوط الموضح شرح ديوان
التنبيه للخطيب
والصورة من
مكتبة باريس
الخطيب
رقم ٢١٠٤



يكون بها التواضع لكل عظيم كما كانت العجايز حول المناسك
ولما كانت الزيادة فيها تواضع للمزيد جعلت العجزة عجزاً وفان فوج
معنى فوج عجزت الله أي خيلت بعجزه لما قالوا العجز والعجز البلاء -
وقالوا عجزت الله أي جعلت لي عجزاً وقومته قال الشاعر
عجزت الله الأماذكرك لنا هل كنت جانياً أجام قد سلم
لا تخجل أن يكون فوج عجزك الله ما خولت من عجز الديار ومن العباد
لدي عجز المنازل العشرة برك الله وعبادته ويكون هذا الكلام من فوج
سبقت من مكنته لا أن ياتيهم الله إذ امر الله
وأما يك باسمهم ريشها الهرب تشق العلوب قبل الجلود ،

العبث يفعل العجز كالسهم
قوله التواضع بالذ
إلى تقرأ بالذنية
الشرقية شديدة
الحلاوة
فمن عجز من في دسغات من أحلى من النقي جدير
يقال رشفة الماء إذا أخرته قليلاً قليلاً . ومن أمثالهم العث ابن والرشية
اضرب أي إلى التي يعبث بها سريعا والتي رشفة يضرب أكثر من الهاب ويقال
رشفة الرين لا تفيض ، قليلاً قليلاً ، وقوله أحلى من النقي جدير بعمل وجيش
أحرمان أن يكون وصف النقي خير بالحلاوة به وجعل الرشفة أحلى منه عجب
وجه العبارة كما يقال مؤأحلى من الضرب إلى الضرب معروفة بالحلاوة

الهوامش

- (١) « علامات ، المجلد الثالث ، الجزء العاشر ، الصفحات ٢٩-٤٨ . المتنبي والتوحيد : قراءة ثانية . »
- (٢) « علامات ، المجلد الثالث ، الجزء الثاني عشر ، الصفحات ١١ - ٤٦ . »
- (٣) المرجع نفسه ٣٤ .
- (٤) الصقلي ، التكملة ٦١ ، حاشية الدكتور أبو سويلم رقم ٣ .
- (٥) د . مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٥ .
- (٦) المانع ، المتنبي ، علامات ٣١ .
- (٧) المرجع نفسه ٤٤ .
- (٨) الصقلي ، التكملة ٦١ ، حاشية الدكتور أبو سويلم رقم ٣ .
- (٩) المانع ، المتنبي ، علامات ٤٧ .
- (١٠) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٥ ، ١٦ .
- (١١) ربما احتج مرزوق بأن « المانع » لم يذكر هذه النسخة الثانية من « معجز أحمد » ضمن ثبت مصادره ومراجعته . وأقول : هو صادق « هنا » ، فلم أذكرها لأنني في الواقع لم أطلع عليها ، وذكرها بين المصادريعد - عندئذ - ضرباً من التدليس . لذا اكتفيت بذكر كتاب « التكملة » معتمداً على حاشية محققها ، الدكتور أبو سويلم ، والتي وردت في صفحة ٦١ . وقد عمد الدكتور مرزوق نفسه إلى أمر شبيه بهذا في بحثه الأخير فعندما احتاج إلى الاحتجاج بنص ورد في كتاب « تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب » لباكثير الحضرمي ، لم يرجع إلى الكتاب نفسه رغم أنه كتاب مطبوع وليس مخطوطاً بعيداً كمخطوط « معجز أحمد » ، في المتحف البريطاني ، فاعتمد على الدكتور قلقليلة في كتابه : « أبيات المعاني في شعر أبي الطيب » وأثبت الأخير بين مصادره وأغفل الأول . انظر : بحث الدكتور مرزوق ، مشكلة ٢٧ ، ٣٥ .
- (١٢) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٦ .
- (١٣) المرجع نفسه ١٥ .
- (١٤) الصقلي ، التكملة ٦١ ، حاشية الدكتور أبو سويلم رقم ٣ .
- (١٥) ابن جني ، الفسر ٢ : ٣٠٨ .
- (١٦) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٣ .
- (١٧) المرجع نفسه ١٦ .
- (١٨) المرجع نفسه ٣٣ .

- (١٩) سزكين ، تاريخ التراث العربي ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ٣٤ ، وانظر ايضاً : مقدمة الدكتور عبدالمجيد دياب لتحقيقه لكتاب : شرح ديوان المتنبي لأبي العلاء المعري ١ : ١٩ - ٢٠ .
- (٢٠) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٣٦ .
- (٢١) المرجع نفسه ٢٨ .
- (٢٢) أبو العلاء ، شرح ، مقدمة الدكتور دياب ١ : ٢٠ .
- (٢٣) سزكين ، تاريخ ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ٣٤ .
- (٢٤) انظر مقدمة الدكتور عبدالمجيد دياب لتحقيق شرح ديوان المتنبي ١ : ١٩ ، (الهامش) .
- (٢٥) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٧ .
- (٢٦) المانع ، المتنبي ، علامات ٣٢ .
- (٢٧) المرجع نفسه ٤٤ .
- (٢٨) مرزوق ، المتنبي ٨ (بحث مخطوط في طريقه للنشر) .
- (٢٩) ياقوت ، معجم ١٥ : ٥ . نشرة د . رفاعي .
- (٣٠) ياقوت ، معجم ٥ : ٣٨ ، نشرة مرجوليوث .
- (٣١) ابن منظور ، لسان ، مادة « تمر » .
- (٣٢) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٠ .
- (٣٣) سزكين ، تاريخ التراث ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ٣٥ .
- (٣٤) المانع ، المتنبي ، علامات ٤٨ .
- (٣٥) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٤٦ .
- (٣٦) الواحدي ، شرح ديوان المتنبي ، نسخة كوبرلي ، إستانبول ، محفوظة تحت رقم ١٣١٦ .
- (٣٧) مرزوق ، مشكلة ٢١ .
- (٣٨) المرجع نفسه ٢١ .
- (٣٩) التبريزي ، الموضح ، أو شرح ديوان المتنبي ، باريس ٢ : ٣١ .
- (٤٠) البراك ، عبدالرحمن : تحقيق الجزء الأول من « الموضح أو شرح ديوان المتنبي » للتبريزي ، رسالة دكتوراه ، جامعة الإمام ، صفحة ٣٦٥ .
- (٤١) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢١ ، ٣٣ .
- (٤٢) ابن خلكان ، وفيات ٥ : ١١٣ .
- (٤٣) الاسنوي ، طبقات ١ : ٣٠٢ - ٣٠٣ .
- (٤٤) الزبيدي ، تاج ، مادة « وحد » .
- (٤٥) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٢ . ولقد توقفت عند هذا النص ملياً أتمعن فيما يقصده الدكتور مرزوق فهو ، حيناً ، يذكر سبق « المتقدمين » جميعاً له في تفسير التوحيد بالتمر ثم يعود فيناقض نفسه ويشعرنا على استحياء بأنه إنما سبق « إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعروادرسوه »!
- أقول : وإذا سبقه غير النقاد وغير الدارسين ألا يعد سبقهم سبقاً له ؟
- (٤٦) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٣ .

- (٤٧) المرجع نفسه ٢٧ .
- (٤٨) باكثير ، تنبيه ١١٢ - ١١٣ .
- (٤٩) ابن معصوم ، أنوار ٤ : ٢٤٩ .
- (٥٠) المعري ، معجز ، الورقة ١٣ / ١ ، نسخة المتحف البريطاني رقم ٧٥٥١ الإضافات .
- (٥١) الواحدي ، شرح الورقة ١٧ / ١ ، نسخة كوبريلي ، إستنبول ، رقم ١٣١٦ .
- (٥٢) التبريزي ، الموضح ، أو شرح ديوان المتنبي ، الورقة ١٢٧ / ب ، نسخة باريس ٣١٠٢ .
- (٥٣) ابن خلكان ، وفيات ٥ : ١١٣ .
- (٥٤) الأسنوي ، طبقات ١ : ٣٢ - ٣٠٣ .
- (٥٥) الزبيدي ، تاج ، مادة « وحد » .
- (٥٦) باكثير ، تنبيه ١١٢ - ١١٣ .
- (٥٧) ابن معصوم ، أنوار ٤ : ٢٤٩ .
- (٥٨) السيوطي ، بغية ٢ : ١٩٠ ، حاشية المحقق .
- (٥٩) اليازجي ، العرف ٣ : ٤ .
- (٦٠) البرقوقى ، شرح ٢ : ٤٧ .
- (٦١) الحوفي ، أبو حيان ١ : ١ .
- (٦٢) ابن بسام ، سرقات ٣٠ ، حاشية المحقق .
- (٦٣) ابن جني ، الفسر ٢ : ٣٠٨ ، حاشية المحقق .
- (٦٤) هارون ، تحقيق ١١٠ .
- (٦٥) محيي الدين ، أبو حيان ٨ .
- (٦٦) الشيخ ، أبو حيان ٣٦ .
- (٦٧) التونجي ، المتنبي ٦٢ .
- (٦٨) الصقلي ، التكملة ٦١ .
- (٦٩) الذهبي ، سير ١٧ : ١١٩ .
- (٧٠) المانع ، المتنبي ، علامات ٤٤ .
- (٧١) العزام ، محمد « ليس للمعري » ، عالم الكتب ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث ، ذو القعدة - ذو الحجة ١٤١٣هـ (ص ص ٢٤٢ - ٢٦٢) .
- (٧٢) المانع ، عبدالعزيز « عود إلى معجز أحمد » ، عالم الكتب ، المجلد الرابع عشر ، العدد الخامس ، الربيعان ١٤١٤ ، (ص ص ٤٨٢ - ٤٩٢) .
- (٧٣) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٧ .

ثبت المصادر والمراجع

- الأسنوي ، جمال الدين عبد الرحيم (ت ٧٧٢هـ)
 * طبقات الشافعية (١ - ٢)
 تحقيق الدكتور عبدالله الجبوري ، من منشورات دار العلوم للطباعة والنشر
 الرياض ١٤٠١ / ١٩٨١ م .
 البراك ، عبدالرحمن ، الدكتور
 * تحقيق الجزء الأول من كتاب « الموضح ، أو شرح ديوان المتنبي » للخطيب
 التبريزي ، رسالة دكتوراه مخطوطة في جامعة الإمام : (١٤١٣هـ) .
 البرقوقي ، عبدالرحمن
 * شرح ديوان المتنبي
 من منشورات المكتبة التجارية ، القاهرة ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨ م .
 ابن بسام ، أبو الحسن ، علي النحوي (ت ٥٤٢هـ)
 * سرقات المتنبي ومشكل معانيه
 تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور ، من منشورات الدار التونسية للنشر ، تونس
 ١٩٧٠ م .
 التبريزي ، الخطيب ، يحيى بن علي (ت ٥٠٢هـ)
 * الموضح أو شرح ديوان المتنبي (الجزء الأول)
 مخطوط محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم ٣١٠٢ ، وقد رجعت إلى
 صورة له يحتفظ بها مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض .
 ابن تنباك ، مرزوق بن صنيقتان ، الدكتور
 * « المتنبي والتوحيد »
 بحث قدمه في « ندوة النص » التي يقيمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة
 الملك سعود ، وذلك في يوم الأربعاء ٢٩ / ٦ / ١٤١٣هـ .
 * « مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د . المناع ، ص ص ١٢ - ٤٦ »
 بحث منشور في مجلة « علامات في النقد الأدبي » .
 من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، محرم ١٤١٥هـ / يونيو ١٩٩٤ م .
 التونجي ، محمد
 * المتنبي أمير شعراء العصر العباسي
 من منشورات كلية الآداب ، جامعة حلب ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية
 ١٤٠١ / ١٤٠٢هـ .

ابن جني ، أبو الفتح ، عثمان (ت ٣٩٢ هـ)

* الفسر أو : ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي الفتح عثمان بن جني (الجزء الثاني)
حققه ، وعلق عليه الدكتور صفاء خلوصي ، من منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد
١٩٧٧م .

الحوفي ، أحمد محمد

* أبو حيان التوحيدي (الجزء الأول)

من منشورات مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، دون تاريخ (تاريخ المقدمة ١٣٧٦هـ / ١٩٥٧م) .

ابن خَلْكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١ هـ)

* وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (الجزء الخامس)

تحقيق الدكتور إحسان عباس ، من منشورات دار الثقافة ، بيروت ، ونُشر كاملاً (١ - ٨) بين
سنوات ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م و ١٣٩٢ / ١٩٧٢م .

الذهبي ، شمس الدين محمد بن أحمد (ت ٤٧٨ هـ)

* سير أعلام النبلاء (الجزء السابع عشر)

تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي ، من منشورات مؤسسة الرسالة ، بيروت
١٤٠٣ / ١٩٨٣م .

الرَّبِيدِي ، محمد بن محمد مرتضى (ت ١٢٠٥ هـ)

* تاج العروس من جواهر القاموس (الجزء التاسع) .

تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، من منشورات وزارة الإعلام ، الكويت ١٩٧١م .

سزكين ، فؤاد

* تاريخ التراث العربي ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ، الترجمة العربية ، ترجمة الدكتور عرفة

مصطفى ، من منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م

السيوطي ، جلال الدين ، عبدالرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١ هـ)

* بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (الجزء الثاني)

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، من منشورات عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٣٨٤هـ /
١٩٦٥م .

الشيخ ، عبدالواحد حسن

* أبو حَيَّان التوحيدي وجهوده الأدبية والفنية

من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠م .

الصقلي المغربي ، الحسين بن عبيد الله (ت بعد ٥٠٠ هـ)

* التكملة وشرح الأبيات المشككة من ديوان أبي الطيب المتنبي .

تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم ، من منشورات دار عمار ، عمان (د . ت)

(تاريخ المقدمة ١٩٨٥م) .

أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبدالله بن سليمان (ت ٤٤٩)

* شرح ديوان أبي الطيب المتنبي « معجز أحمد » (الجزء الأول)

تحقيق عبدالمجيد دياب ، من منشورات دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦م .

* شرح ديوان المتنبي « معجز أحمد » (الجزء الأول)

مخطوط محفوظ في المتحف البريطاني تحت رقم ٧٥٤٩ الإضافات ، وتوجد نسخة منه بمكتبة

- جامعة الملك سعود بالرياض تحت رقم « ف ٦٢٥ » .
- كما توجد نسخة منه بمكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض تحت رقم « ٨٧٥٩ / ف » .
- * شرح ديوان المتنبي « معجز أحمد » (الجزء الأول)
- مخطوط محفوظ في المتحف البريطاني تحت « رقم ١٧٥٥١ الإضافات » .
- * شرح ديوان المتنبي « معجز أحمد »
- مخطوط مكتبة « قولة » ، محفوظ في دار الكتب المصرية ، وتوجد منه نسخة في مكتبة جامعة الملك سعود تحت رقم « ف ١٠٠٢ » .
- (وعندي أن هذا المعجز ، المطبوع منه والمخطوط ، منسوب للمعري وليس له) .
- باكثر ، وجيه الدين عبدالرحمن بن عبدالله الحضرمي (ت حوالي ٩٧٥هـ)
- * تنبيه الأديب على ماورد في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب
- تقديم وتحقيق الدكتور رشيد عبدالرحمن صالح ، من منشورات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٧ م .
- المانع ، عبدالعزيز بن ناصر
- * « المتنبي والتوحيد : قراءة ثانية ، ص ص ٣٠ - ٤٨ »
- بحث منشور في مجلة « علامات في النقد الأدبي »
- من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، رجب ١٤١٤هـ / ديسمبر ١٩٩٣ م .
- محيي الدين ، عبدالرزاق
- * أبو حيان التوحيدي : سيرته وأثاره
- من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ م .
- ابن معصوم ، السيد علي صدر الدين المدني (ت ١١٢٠هـ)
- * أنوار الربيع في أنواع البديع (الجزء الرابع)
- حققه وترجم لشعرائه شاكِر هادي شكر ، من منشورات مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩ م .
- ابن منظور ، محمد بن مكرم (ت ٧٧١هـ)
- * لسان العرب المحيط (١ - ٤)
- إعداد وتصنيف ، يوسف خياط ونديم مرعشلي ، من منشورات دار لسان العرب ، بيروت (د ت)
- [وهي النشرة التي اعتمد عليها الدكتور مرزوق في بحثه الموسوم (المتنبي وأنتوحيد)] .
- هارون ، عبدالسلام
- * تحقيق النصوص ونشرها (الطبعة الرابعة)
- من منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧ م .
- الواحدي ، علي بن أحمد (ت ٤٦٨هـ)
- * شرح ديوان أبي الطيب المتنبي
- مخطوط محفوظ في مكتبة كوبريلي في إستانبول تحت رقم ١٣١٦ .
- اليازجي ، ناصيف (ت ١٢٨٧هـ)
- * الغرر الطيب في شرح ديوان أبي الطيب (الجزء الثالث)
- من منشورات دار العراق ، بيروت ١٩٥٦ م .

ياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)

* معجم الأدباء ، أو : إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (الجزء الخامس)
تحقيق مرجوليوث ، من منشورات لوزاك ، ونشر ضمن سلسلة جب التذكارية ، لندن ، الطبعة
الثانية ١٩٢٨ م .

* معجم الأدباء ، أو : إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (الجزء الخامس عشر)
تحقيق الدكتور أحمد فريد رفاعي ، من منشورات دار المأمون ، القاهرة ، د ت .



قراءة علامات

• المجلد الثالث •

صالح بن رمضان

توطئة :

نقدّم في هذا البحث جملة الأعمال التي أصدرتها مجلة علامات في الأجزاء ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ ، وهي أعمال متنوعة المواضيع ، متعددة المشارب ، في الشعر والنثر ، وفي التنظير والتطبيق ، وفي النقد والبلاغة ، ونقد النقد والترجمة والمصطلح وتاريخ الأدب .

وليس بمقدورنا أن نقدّمها كلّها تقديمًا نقديًا شافيا لأسباب عدّة ، منها تنوع المسائل التي تطرّقت إليها هذه الأعمال ، وهل يقدر المرء ادّعاء الإلمام بجميع مسائل النقد والأدب ؟ ومنها كثرة تنوع المواضيع التي تناولها الباحثون في هذه المسائل ؛ فإذا كانت المسائل النقدية والأدبية الكبرى واضحة في أذهاننا فإن الجمع بين المواضيع المتفرّعة عنها قد يستعصي أمره علينا في كثير من المواطن أو ينقلب التقديم جردًا سريعًا ووصفًا مسطحًا لا يثيران من المشاكل شيئًا يذكر .

لهذا ولغيره من الأسباب المنهجية آثرنا صياغة هذا التقديم في محاور أو مداخل استنبطناها من مختلف الأبحاث ، واعتبرنا الأجزاء الأربعة نصًا واحدًا ذا أبعاد مختلفة نجملها في العناصر التالية :

١- قضايا النقد الأدبي ومناهجه :

لا شك في أن علامات تعمل ، عبر مختلف أجزائها ، على نظم ما تصدره من بحوث في اللغة والأدب والنقد ، وفق ما يقتضيه البحث العلمي في هذه

المجالات من مراعاة للمستويات المعرفية المختلفة ، ووفق ما يقتضيه طرح المسائل المتصلة بهذه المستويات من تدرّج ، يفضي في نهاية المطاف إلى تحديد ملامح هذه المجلة ومسارها .

وفعلا ، ففي الباب الخاص بكلمات البدء تعلن المجلة عن المسألة التي تنتظم فيها البحوث المكوّنة للجزء ، وقد اختارت في الجزء التاسع النقد ونقد النقد موضوعا ناظما : « النقد لم تعد له وظيفة محددة بعد أن أصبح هو نفسه وظيفة ، أصبح فلسفة أخرى ، أو فلسفة ضدّ الفلسفة ، وأصبح طريقة في التفكير والنظر ، ولهذا كله يجيء احتفاؤنا بالنقد » (ج ٩ ، ص ٦) .

وآرتأت المجلة أن تثير في الجزء العاشر مسألة لا أخالها إلا أمّ المسائل في التفكير اللغوي قديمه وحديثه ، وهي مسألة اللغة والفكر : « ومن هنا كانت الأزمات التي تعصف بالفكر أزومات لغة ، والمحن التي تعرض للغة محن فكر ، ولا سبيل إلى الفصل بين قضايا كلّ منهما ومن هذا كله ، ولهذا كله كان البحث اليوم بحثا في اللغة » (ج ١٠ ، ص ٥) .

وانصرفت في الجزء الحادي عشر إلى تقويم المؤلفات التي أصدرها النادي الثقافي بجدة وآثرت في الجزء الثاني عشر توضيح منهج التعامل مع الدراسات التي تتولّى نشرها ، وهو السعي إلى تعميق النقاش الفكري ، والتحاور بين النصوص النقدية باعتبارها أصواتا لرؤى ومناهج قد تختلف وتتناقض ، ولكنها تظل في جميع الأحوال نصوصا دالة بذواتها لا بذوات أصحابها ، باعثة على التقدم بالخطاب النقدي ، وعلى تخليصه مما يحيد به عن وظائفه .

غير أننا نلاحظ ، إذا استثنينا الجزء الحادي عشر الخاص بإصدارات النادي الثقافي ، أنّ عددا كبيرا من البحوث ، على طرافته وعمق ما جاء فيه من تحاليل ، لا يرتبط وثيق الارتباط بالمسألة الناظمة للجزء الذي يدرج فيه هذا البحث أو ذاك . وأنّ تتنوّع الدراسات وأن تضرب في شعاب النقد وقضايا الأدب وأجناسه فذلك مما لا ريب فيه إثراء للمجلة ، وهو يتيح لأكبر عدد من المختصين في الدراسات الأدبية تقديم أعمالهم . ولا شك في أن هذا التنوع يمكن القراء من مادة متنوعة تستجيب لمختلف مشاربهم ، إلا أن الإفراط فيه قد يحول دون التقدم بالدرس النقدي الذي نطمح إليه .

وإن الندوات التي تعقدها المجلة في مختلف أقطار البلاد العربية ، وتشرها في صيغتها الحوارية تحقق جانبا من هذا المطمح ، فهي ندوات تتظاهر فيها

المجالات من مراعاة للمستويات المعرفية المختلفة ، ووفق ما يقتضيه طرح المسائل المتصلة بهذه المستويات من تدرّج ، يفضي في نهاية المطاف إلى تحديد ملامح هذه المجلة ومسارها .

وفعلا ، ففي الباب الخاص بكلمات البدء تعلن المجلة عن المسألة التي تنتظم فيها البحوث المكوّنة للجزء ، وقد اختارت في الجزء التاسع النقد ونقد النقد موضوعا ناظما : « النقد لم تعد له وظيفة محددة بعد أن أصبح هو نفسه وظيفة ، أصبح فلسفة أخرى ، أو فلسفة ضدّ الفلسفة ، وأصبح طريقة في التفكير والنظر ، ولهذا كله يجيء احتفاؤنا بالنقد » (ج ٩ ، ص ٦) .

وآرثأت المجلة أن تثير في الجزء العاشر مسألة لا أخالها إلا أمّ المسائل في التفكير اللغوي قديمه وحديثه ، وهي مسألة اللغة والفكر : « ومن هنا كانت الأزمات التي تعصف بالفكر أزمات لغة ، والمحن التي تعرض للغة محن فكر ، ولا سبيل إلى الفصل بين قضايا كل منهما ومن هذا كله ، ولهذا كله كان البحث اليوم بحثا في اللغة » (ج ١٠ ، ص ٥) .

وانصرفت في الجزء الحادي عشر إلى تقويم المؤلفات التي أصدرها النادي الثقافي بجدة وآثرت في الجزء الثاني عشر توضيح منهج التعامل مع الدراسات التي تتولى نشرها ، وهو السعي إلى تعميق النقاش الفكري ، والتحاور بين النصوص النقدية باعتبارها أصواتا لرؤى ومناهج قد تختلف وتتناقض ، ولكنها تظل في جميع الأحوال نصوصا دالة بذواتها لا بذوات أصحابها ، باعثة على التقدم بالخطاب النقدي ، وعلى تحليله مما يحيد به عن وظائفه .

غير أننا نلاحظ ، إذا استثنينا الجزء الحادي عشر الخاص بإصدارات النادي الثقافي ، أن عددا كبيرا من البحوث ، على طرافته وعمق ما جاء فيه من تحليل ، لا يرتبط وثيق الارتباط بالمسألة الناعمة للجزء الذي يدرج فيه هذا البحث أو ذاك . وأن تتنوع الدراسات وأن تضرب في شعاب النقد وقضايا الأدب وأجناسه فذلك مما لا ريب فيه إثراء للمجلة ، وهو يتيح لأكثر عدد من المختصين في الدراسات الأدبية تقديم أعمالهم . ولا شك في أن هذا التنوع يمكن القراء من مادة متنوعة تستجيب لمختلف مشاربهم ، إلا أن الإفراط فيه قد يحول دون التقدم بالدرس النقدي الذي نطمح إليه .

وإن الندوات التي تعقدها المجلة في مختلف أقطار البلاد العربية ، وتنشرها في صيغتها الحوارية تحقق جانبا من هذا المطمح ، فهي ندوات تتظاهر فيها

الرؤى المختلفة للبحث في مستوى بعينه من مستويات الخطاب النقدي .
وقدّمت في هذه الاجزاء ندوتان : نُشرت وقائع الأولى كاملة ، في الجزء التاسع ، وموضوعها وظيفة النقد ، وقد التّأمت بمقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ونشرت الثانية في كتاب صدر عن نادي جدة الثقافي ، وعنوانها قراءة جديدة في التراث النقدي ، وقد قدّم هذا الكتاب الأستاذ عبدالله صولة في الجزء الحادي عشر من علامات .

ونلاحظ أن قسماً كبيراً من الندوة الثانية مكمل للندوة الأولى ، فندوة وظيفة النقد انطلقت من ورقة عمل قدّمها الأستاذ عبدرب النبي اصطيف قسّم فيها وظائف النقد إلى وظيفة أدبية ووظيفة فوق أدبية ، ولكنه وجّه الحوار وجهة ، بدا لنا أنها لم تمكّن الندوة من تعميق البحث في مسائل النقد الأساسية : ففي خصوص الوظيفة الأدبية وضع الباحث علاقة الناقد بالكاّتب في إطار البُعد التوجيهي الذي يساعد الكاتب على تطوير إنتاجه ، وكذلك جاء حديثه عن علاقة الناقد بالقاري ، فهو يقول « وإلى جانب ذلك ثمة وظيفة تصحيح الأذواق التي تألّف السائد والشائع ، وتنفر من الجديد والرائد والطليعي . . ص ١٥ » ولكن هذا التصور ، وإن كان يراعي وضع القراء في المجتمع العربي ، فهو في نظرينا يفصل فصلاً صارماً بين الناقد والقاري ، أو كأنه لا يزال يحافظ على صورة الناقد العلامة الذي يمتلك القدرة على معرفة أسرار النص ، وعلى تبليغها للقراء في صيغة تعليمية . أما علاقة الناقد بالنص فهي لا تتجاوز في تصور صاحب الورقة التثبيت من هوية النص وشرحه للقاري ، وبيان منزلته من سائر النصوص والدفاع عنه ؟ وقد تبين لنا من هذه الوظائف أن صاحب الورقة لا يتحدث عن النقد ، بل عن المراحل التي تسبق النقد ، وتعدّ له ، ولذلك وجه الندوة وجهة تختلف عما نجده في مختلف الدراسات التي تهتم بالتنظير للنقد أو بنقد النقد .

وبرغم ذلك فقد برز في الحوار أن مفهوم القراءة يمكن أن يكون مدخلاً أساسياً إلى تحليل وظائف النقد ، وجماليات التلقي (انظر تعليق سمير الفيصل) .

ومفهوم القراءة كان أحد المحاور الأساسية في الندوة الثانية ، ويضم بحثاً للأستاذ جابر عصفور بعنوان « قراءة التراث النقدي - مقدمات منهجية » ،

وقد تعرض فيه لثلاث إشكاليات كبرى ، أولاها إشكالية الوعي الإبيستيمولوجي في حدث القراءة ، وثانيها أنماط قراءة التراث النقدي ، وأما الثالثة فهي وحدة حدث القراءة ووحدة المقروء ، ويبدو لنا أن هذا المحور يمكن أن يكون فعلا مدخلا إلى تأسيس الدرس النقدي ، لأنه انعكاس للنقد على نفسه ، ولأن فيه مراجعة لعلاقة النقد بالتراث مراجعة شاملة تمكن الناقد ، لو تمت ، من تحديد موقعه هي أنماط الفكر في العصر الحديث، ومن الوعي بحقيقة علاقته بالتراث النقدي خاصة ، والتراث عامة ، أي من الوعي بالإطار المرجعي الذي ينتمي إليه .

وفي هذه الأجزاء التي نقدم بعد ثان من أبعاد الدرس النقدي ، يتصل بمناهج قراءة النصوص وتصنيفها .

وفي هذا المضمار يندرج بحث الأستاذ عبدالله صولة في الأسلوب والأسلوبية، وبحث الأستاذ علي البطل في لغة النص الشعري ، وبحث الأستاذ نذير العظمة الموسوم بالعنقاء الألسنية أو الأسطورة وعلم الإناسة البينيوي ، وبحث الأستاذ رجاء عيد في « الشعر والكلمات » .

ويمكن أن نضيف إلى هذه الأبحاث قسما من أعمال ندوة قراءة التراث ، وبوجه خاص بحث الأستاذ شكري عياد « قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه » ، وبحث الأستاذ الهويل « ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة » .

وقد لفت انتباهنا في هذه الأبحاث المتنوعة عمل قدمه الأستاذ عبدالله أبو هيف بعنوان النقد الأدبي العربي الحديث في دائرة التبعية ، وقد قام في مستهله بتحليل ظاهرة التبعية الثقافية عامة ، وهو في رأينا تحليل يجمع إلى العمق الاختزال والتأليف . ثم حلل وعي الناقد العربي بهذه التبعية ، ومختلف المواقف منها ، وفصل القول في مظاهر تبعية النقد ، كنقل المناهج الغربية ، كالبنوية والأسلوبية والتفكيكية ، ويرى الباحث أن هذه التبعية أنتجت رد فعل سعى به أصحابه إلى تأصيل النقد العربي في بيئته وثقافته ، مستشهدا على ذلك بعبد الفتاح كيليطو ، وبحاتم الصكر ، وسعيد يقطين ، كما يرى أن نقد القصة ظل إلى زمن بعيد أسير النقد الغربي لأن هذا النقد نتاج قراءة الأدب الغربي نفسه . وقد بدأت حركة تحرير النقد القصصي ، حسب رأى الباحث تظهر ، والشاهد على ذلك عنده كذلك « الغائب » لعبد الفتاح كيليطو و « القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا » ليوسف الشاروني ، و « في الرواية العربية » لفاروق خورشيد .

ونشير أخيرا إلى أن من الأبحاث التي أسهمت في تأصيل الدرس النقدي ومناهجه ما جاء في بعض محاور قراءة التراث النقدي التي قدم لها الأستاذ صولة .

ومن هذه الأبحاث ما جاء موازنة جديدة بين قضايا الحديث والقديم من خلال بعض المؤلفات القديمة ونذكر في هذا الصدد بحث الأستاذ علي البطل حول إشكالية القديم والحديث في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني ، ومن هذه البحوث ما يثير إشكالية استخدام المصطلحات عند القدماء على وجه المجاز ، وقد أنجز هذا البحث الأستاذ تمام حسان .

ولكن في بعض من هذه البحوث ميلا إلى استغلال مداخل حديثة في قراءة النصوص القديمة ، ولكنه استغلال لا يخلو من تبسيط لبعض المفاهيم النقدية . فتطبيق مفهوم التناص على الموشح ، وهو عمل قام به الأستاذ صلاح فضل ، غير مقنع في رأينا ، ولا نعتقد أن مصطلح تعدد الأصوات الذي ابتكره ميخائيل باختين ومهد به لمفهوم التناص أو مفاهيم التناص صالح كمدخل إلى قراءة النصوص القديمة ، ويكفي أن نطالع ما كتب باختين في خصوص النص الروائي لنذكر أن لتعدد الأصوات ، وهو مستحدث في الأدب الغربي كما يقول باختين نفسه ، دلالات لا طاقة للنص الشعري العربي القديم بها .

٢. المدخل الأجناسي في علامات :

إن قراءة النص الأدبي في ضوء نظريات الأجناس الأدبية منذ أرسطو إلى عصرنا هذا مدخل إلى إثراء الدرس النقدي مفيد ، ولا تكمن فائدة هذا المدخل في تحديد مقومات هذا الجنس أو ذاك ، وفي إبراز علاقة الجنس الأدبي ، باعتباره مؤسسة أو متصورًا ، بسائر البنى الثقافية التي يكون عنصرا من عناصرها ، فحسب ، بل وتكمن كذلك في تمكين الباحث من الوقوف على مميزات الأنساق الأدبية ، ما خضع منها لحدود الجنس وما تجاوزها .

وإن في الأجزاء ٩ ، ١١ ، ١٢ ، من علامات عدة بحوث اهتمت بالتراث الأدبي العربي من منظور أجناسي وتناولت مقولة الجنس الأدبي بشكل نظري . فقد خصّ سعيد يقطين الرحلة في التراث الأدبي العربي ببحث صدر في الجزء التاسع من علامات عنوانه « خطاب الرحلة العربي » ولعل قيمة هذا البحث

تكمُن أساساً في إلحاح صاحبه على وجوب التمييز بين الرحلة محتوية أو مضمونة وخطاب الرحلة تلفظاً وإنتاجاً لغوياً . وهذا المنحى البنيوي في تناول الأجناس النثرية القديمة ، وإن لم تسعفنا العقود الخوالي بانتهاجه في قراءة عدد كبير من النصوص ، لا يزال مفيداً ، لأنه ينير جوانب من التراث النثري ظلت في تصوّر عامة المهتمين بالأدب القديم وببلاغته في عداد الأجناس الهامشية أو الثانية ، بالقياس إلى أجناس أخرى تصدّرت جل الدراسات ، وعُدّت أشرف ما أنتج العرب من منشور ، وذلك كالخطابة والترسل والأمثال .

ولعل هذا البحث وغيره مما يصدر من حين إلى آخر ، في نفس المسار ، يساعد الباحثين على مزيد التعمق في بلاغة الخطاب السردى القديم ، أو بالأحرى بلاغة الأجناس الأدبية (RHETORIQUE DES GENRES) ، التي نزع منها على درجة من التعقيد كبيرة .

وترفد بحث يقطين ثلاثة بحوث أسهم بها الأساتذة محمد مريسي الحارثي ، ومحمد الهدلق وحمادي صمود في ندوة قراءة التراث النقدي السالف ذكرها ، وتتصل هذه البحوث بمسألة التمايز بين الشعر والنثر في التراث الأدبي والنقدي أما البحث الأول فمداره على تحليل فرق ما بين ماهية الشعر أو صفة الشعر كما يقول الأستاذ صمود في كتابه عن نظرية الأدب ، والشعر العربي باعتباره شكلاً من أشكال إنجاز الشعر في اللسان العربي .

أما البحث الثاني فتحقيقٌ لرسالة الصابي في الفرق بين المترسل والشاعر ، وتندرج هذه الرسالة في سياق المفاضلة بين الأجناس الأدبية الكبرى . إلا أن الأستاذ الهدلق اقتصر على هذا التحقيق ، وكنّا نود أن نقرأ له تقديمًا شافياً لهذه الرسالة ، وذلك لأن فنّ المفاضلات في التراث الأدبي بنية من أبنية الكتابة السجالية ، تضرب جذورها في فنون المنابرات والمفاخرات الجاهلية ، وتترامى أطرافها في النصوص السجالية التي تتألف منها رسائل المفاضلات بين أهل القيروان والأندلسيين ورسائل المفاخرات الخيالية بين الأزهار في نثر ابن برد الأصغر مثلاً » ولعل المفاضلة بين أجناس الأدب تمثل الشكل العام (FORME SAVANTE) ، لهذا الفن في الكتابة ، ولعل هذا العمل كان يكون أكثر طرافة لو نزل صاحبه في سياق تطور هذا الفن الأدبي النقدي في آن ، والذي نشأ مع الجاحظ في الصفحات الشهيرة التي استهل بها كتاب الحيوان ، ومع المبرد في

الفرنسية في التنظير لقصيدة النثر دون الإحالة عليها ، وخاصة أخذهم عن كتاب سوزان برنار (١٩٥٩) قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الحاضر (Le Poeme en Prose de Baudelaire Jusqu'a nos Jours) .

والحاصل من هذا المقال أن صاحبه أراد إبراز انعدام الصلة بين قصيدة النثر وأشكال النثر الصوفي الإسلامي القديم ، وإرجاع نشوء هذا الجنس الأدبي إلى عاملين ، عامل داخلي يتمثل في عجز القصيدة الكلاسيكية عن استيعاب التجارب الشعرية الحديثة ، وعامل خارجي هو التأثير العميق بقصيدة النثر الفرنسية .

غير أن محتوى هذا المقال لا يتلاءم والعنوان الذي اختير له ، فهو أولاً ، لم يتطرق إلى تحليل عبارة الموهبة الفردية ، وقد أدرجها في العنوان ، ولم نفهم ، بعد مطالعنا المقال دلالة هذه العبارة وعلاقتها بقصيدة النثر بوجه أدق ، وإن كنا نعلم أن الموهبة الفردية من القضايا التي تطرح عند الحديث عن الجنس الأدبي . ونلاحظ ثانياً أن استعمال عبارة الرافد الغربي في العنوان غير كاف للتعبير عن رأي صاحب البحث وعن النتيجة التي انتهى إليها ، فاستعمال صيغة المفرد تضعف حجم التأثير بقصيدة النثر الفرنسية الذي أبرزه الباحث بوضوح ، فهل قصيدة النثر الفرنسية رافد غذى قصيدة النثر العربي أم هو أصل تمت محاكاته وتقليده ؟

٣. الأعمال التطبيقية أو تحليل النصوص :

أسهم في هذا الباب الشيخ بو قرنة بدراسة لمرثية بكر بن حماد لابنه عبدالرحمن (الجزء ١٠) وقد نبه الشارح إلى أنه يعتمد في عمله منهجا يغلب على ملامحه « سيميولوجيا الدلالة كما حددها رولان بارت » ، وإليك أقسام هذا التحليل : اللفظ ، السهولة ، الألفة ، الشاعرية ، التركيب النحوي ، جملة النداء ، التركيب البلاغي ، الإيقاع ، القافية ، أما محتوى التحليل فقد أبرز فيه المحلل قدرة الشاعر على استعمال الألفاظ الدقيقة ، الموحية بالمعاني ، وهي ألفاظ سهلة لا تتنافر حروفها ، كما بين كيف يكثر الشاعر من استعمال الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والاستقرار .

والحاصل أن هذا الباحث يعتبر تبعية النقد الأدبي العربي أمراً حاصلًا ، ولكن مظاهر التحرر آخذة في النمو عبر ما ينشر هنا وهناك من مقالات وكتب في السردية العربية .

وفعلاً فإننا نوافق الباحث في كثير مما ذهب إليه لأنه يستند إلى حقائق لا جدال في صحتها ولكننا نختلف معه في منهج تناوله للموضوع ! فمسألة التبعية الثقافية عامة ، والتبعية في النقد بوجه خاص ظل مفهومها في هذا البحث غائماً ، ولم يبرز الباحث كيف تؤثر هذه التبعية في قراءة النصوص وخاصة القديمة منها ؟ وكيف ينتج عن هذه التبعية سوء فهم للتراث ، كما أنه لم يميز ، في رأينا ، بين التبعية أو التقريب ، والإستفادة من علوم اللسان والأدب التي أسهم الغرب في تطويرها ، ونحن ننقلها عنه باعتبارها حاصلًا معرفيًا لا غنى للدراسات الحديثة عنه ، في مختلف الحضارات واللغات . أما الرواد الذين عدّهم بوادر التحرر من التبعية النقدية فهم لم ينطلقوا من لا شيء بل درسوا البنيوية والعلاماتية والتفكيكية ؟

وإن الإقبال على الدرس النقدي لتأصيله في التراث السردى أو قراءة هذا التراث قراءة متحررة من التبعية لا يمكن أن تتم قبل الاطلاع على هذه المناهج وتعريبها والوعي بأسسها المعرفية . كما نلاحظ أن الباحث قد اختار شواهد على بداية التحرر من التبعية ، وهي في الحقيقة بحوث تنظر إلى الأدب القديم من زاوية لا تخلو من تبعية . . . فبحث شوقي محمد المعامل عن السيرة الذاتية في التراث وهو من شواهد الباحث ، يمثل هذا المنظور ، لأن السيرة الذاتية جنس أدبي غربيّ النشأة (انظر مقدمة كتاب جورج ماي السيرة الذاتية (L'AUTOBIOGRAPHIE) ، ولا معنى للانطلاق منه في دراسة التحدث عن النفس في التراث سواء أكان ذلك لإثبات وجود هذا الجنس الأدبي أو لنفي وجوده ، وقد ألفت كتب وفصول عديدة في جنس الترجمة الذاتية في الأدب العربي القديم ، ولكنها تستعمل هذه التسمية بشيء من التجاوز لأشكال الكتابة القصصية القديمة ، ولعل أهم مؤلف قديم ينزع فيه القصص إلى التحدث عن الذات باسترسال ، وهو كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ ، يُبرز لنا في معانيه وأغراضه وبناء فصوله البون الشاسع بين فن الترجمة الذاتية وأدب الاعتبار والوقائع والرحلات عند القدامى .

وأما البحث الثالث (الجزء ١٠) فهو أقرب إلى المطارحة في نقطة بعينها ، وقد ألفه الأستاذ عبدالعزيز بن ناصر المانع ردا على الأستاذ مرزوق بن تمباك في تفسير بيت المتنبي :

يَتَرَشَّفَنَّ مِنْ فَمِي رَشَفَات
هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْجِيدِ

وقد سعى صاحب البحث إلى تحليل معنيي الكلمة المختلفين ، وقدم مختلف الآراء قديمها وحديثها ولكنه لم يُبرز بوضوح رأيه في المسألة ؟
ويثير البحث الرابع الجزء ١٠ مشكلة اللغة / الفكر في التراث العربي وهومن تأليف الأستاذ الاستاذ حمادي صمود .

ويثير الأستاذ حمادي صمود . وقد انطلق الباحث من آخر ما وصل إليه البحث في هذه الإشكالية وجعل ذلك تمهيدا للقول فيها ، فقدم مأخذ الفيلسوف دريدا على عالم اللغة بنفينايس ، وأهمها ادعاؤه السبق في إثارة إشكالية مقولات الفكر ومقولات اللغة ، وتغييبه الأبعاد المعرفية للمفاهيم والمصطلحات التي يستعمل ، وعدم فهمه للجوانب الفلسفية ، ولمشروع أرسطو .

وخلص الباحث إلى إبراز خطر استعمال مقولات ، الفكر ومقولات اللغة ، أو الحديث عنها ، بمعزل عن تاريخها ، ويعسر في هذا التقديم أن نتبع الأفكار التي صاغها الباحث ، ولا ينبغي لنا ، لأن التلخيص يعث بتسلسل الآراء ، ويُفقد منهج تقديمها تماسكهُ ، ونقتصر على ذكر أهم المحاور التي تضمنها البحث وهي :

(١) نقد كتاب طه عبدالرحمن ، وهو بالفرنسية وترجمته : اللغة والفلسفة ، محاولة في أبنية الأنطولوجي اللغوية ، وقد عاب عليه خاصة تعصُّبه للغة ، وميله إلى القول بأن لكل لغة مقولات خاصة بها ، ويرى الباحث أن هذا التصور الوارد في خاتمة الكتاب يحجب كثيرا من القضايا المهمة مما أثاره الفلاسفة عند مناقشتهم طريقة أرسطو في وضع المقولات .

(٢) مؤاخذه صاحب الكتاب على عدم الإهتمام بالنصوص العربية التي تتضمن من الآراء ما يمكنه ، لوفعل ذلك ، من تعميق دراسة هذه الإشكالية .
وقد تدرج الباحث من هذه المؤاخذه إلى إعادة طرح هذه الإشكالية باعتبار

نص مهم من النصوص التراثية وهو كتاب الحروف لأبي نصر الفارابي ووضع بحثه في إطار التساؤل الذي طرحه دريدا وهو : لماذا قام تصور القدامى على مبدأ الفصل بين اللغة والفكر ، وتأكيد أسبقية هذا على تلك ؟

وقد حلل الباحث تصور الفارابي لأسبقية المعنى من جهة ، ولمعالجته فكرة انتظام الألفاظ بحسب انتظام المعاني ، وهي فكرة تندرج في نفس التصور ، ولكن الباحث أبرز من جهة ثانية كيف يتصور الفارابي قضايا المعنى من خلال بنية اللغة ، بمقتضى تأثير اللسان في الأنظمة الفكرية .

أما المحور الكبير الثاني لهذا البحث فمداره على تساؤل طرحه الباحث ، وهو كيف نقرأ هذه النصوص ؟ وقد رصد في تحليله لهذا التساؤل كيف يبني الفارابي « نظام المعاني على مقاس نظام اللغة ، وهو يوهم بعكس ذلك » ، ولعل جوهر الإشكالية التي بسطها صاحب المقال هو : هل اللغة تبني الوجود ، فلا يكون إلا داخلها أم أن للأشياء ماهية سابقة للغة ؟

وإن لهذا البحث صدى في الدراسة التي أسهم بها الأستاذ لطفي عبد البديع في ندوة قراءة التراث وقد طرح الأستاذ صولة في تقديمه لها نفس الإشكالية وبين أن الأستاذ عبد البديع ينحاز إلى أسبقية الاسم على المسمى أو تعاليه عليه .

ويمكن أن نلحق بهذا الباب جملة من الأبحاث التي قدمت في ندوة قراءة التراث ، وأجل القول فيها الأستاذ صولة : فبحث الأستاذ عبد الله المعطاني حول أثر البيئة في المصطلح النقدي محاولة رصد فيها الباحث مختلف مظاهر تطور المصطلح ، وصلته بالنقد الأدبي ، وبين سمات التغير التي يتميز بها المصطلح بمقتضى تطور البيئة المادية والثقافية .

أما بحوث الأساتذة مصطفى ناصف ومحمد الكتاني ومحمد الهادي الطرابلسي فمدارها على التراث البلاغي ، فأول الباحثين الثلاثة حلل فرق ما بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعر ، وأثر ذلك في الدرس البلاغي ، وثانيهما حاول تتبع رؤية البلاغيين وهي الانشغال بقضية الإعجاز القرآني ، وأثرها في الإنجاز النقدي ، وإن كان الأستاذ الكتاني نفسه يعود إلى قضية علاقة اللغة بالفكر كعنصر من العناصر المحددة لرؤية البلاغيين ، وأما البحث الثالث فيركز فيه صاحبه على أثر واحد هو المثل السائر لابن الاثير ، ويحلل من خلاله تصوّره للعملية الأدبية .

وقدم الأستاذ صولة كذلك بحثين للأستاذين عبدالله الغدامي وسعيد السريحي ، وفيهما قراءة للتراث الأدبي من زاوية التنارع بين العمودية والنصوصية من جهة ، ومن خلال موضوع السرقات من جهة ثانية ، أما الأستاذ الغدامي فقد أقام بحثه على إبراز تجاوز الإبداع أو النصوصية لعمود الشعر كما ضبطه النقاد وأما الأستاذ السريحي فقد سعى إلى وضع ظاهرة السرقات في سياق تكثيف اللغة الشعرية ، واخصاب الدلالة والتدلال في آن .

٥. قراءة النصوص الحديثة :

في هذه الأجزاء التي نقدم طائفة هامة من الأبحاث في الأدب العربي الحديث ، وقد تناولت نصوصا مختلفة بمناهج متنوعة ، وبعض أعلام النقد الأدبي في العصر الحديث ونجد في الجزء العاشر دراسة للأستاذ أحمد محمد معتوق خصصها لقصيدة البحار والدرويش لخليل حاوي ، لأنها في رأيه تضيء المجموعة بأكملها ، ويمكن أن نضيف إلى هذا الباب بحثين للأستاذ محمد قوبعة اهتم في أحدهما بقضايا الشعر العربي الحديث عامة ، وذلك من خلال تقديمه لكتاب نذير العظمة مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، وتبدو آراء المقدم بوجه خاص في محاولة إقامة توازنٍ مُنصف بين مختلف الأعلام والحركات أو الاتجاهات الشعرية ، وأما البحث الثاني فعنوانه : جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية من خلال بعض المقالات النقدية والنظرية . وقد تطرق فيه إلى مجالات تأثر هذه الجماعة بقصيدة النثر الفرنسية ، متبعا دعوتها إلى تجديد الشكل الشعري وهي دعوة تمثل صدى لدعوة « الرّمزيين في أول أمرهم » ، ومتقّصيا الحركة الشعرية في كسرّها للأطر الشعرية ، ودعوتها إلى ذلك في مقالاتها النقدية .

وقد خصص الباحث محاولة أدونيس في تعريف الشعر الحديث بأهم قسم في هذا البحث وخلص بعد أن عيّن مواطن الأخذ التي استقى منها أدونيس كتابته إلى أن مفهوم الحداثة التي تزعم أدونيس الدعوة إليها يثير تساؤلا كبيرا إذا علمنا أن أصوله قصيدة النثر الفرنسية .

أما الاهتمام بأعلام النقد الأدبي الحديث فيمثلته في هذه الأجزاء مقال الأستاذ يوسف بكار حول آراء إحسان عباس النقدية ، ولا يثير هذا المقال مشاكل لانه

تلخيص لمسيرة الرجل العلمية ، وفعلًا فإن لإحسان عباس كما ذكر صاحب المقال دورًا هامًا في تحقيق كنوز التراث وفي التاريخ للأدب العربي .
ويمثل كذلك هذا الإهتمام بحث الأستاذ محمد رجب البيومي في جوانب من آراء « محمد فريد أبو حديد » النقدية ، فقد سعى الباحث إلى استخلاص وجوه إسهام الرجل في نقد كتاب عصره ، من خلال المقالات التي نشرها ، وخاصة نقد قصص تيمور ، ومسرحية شهرزاد للحكيم ، وكتابي هيكمل عن حياة محمد (ﷺ) وأبي بكر الصديق (رضي الله عنه) ، وقد اتسم هذا البحث بنزعة تحليلية لم يخلص منها كاتبه إلى توضيح رؤية أبي حديد النقدية وأسسها ومنطقاته الفكرية في نقده ، عدا اشارته إلى تكوينه العلمي وتدريسه للتاريخ ، وإلى مذهبه في الكتابة وهو أمر له صلة بآراء أبي حديد النقدية ، لو تعمق الباحث في تحليلها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا الباب جملة الأبحاث التي تولى أصحابها تقديم منشورات مختلفة ، فهي تؤلف نماذج من قراءة النصوص النقدية أو الإبداعية الحديثة ، وأول بحث نشر من هذه الأعمال بحث الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين (الجزء ٩) وقد تولى خلاله تقديم جملة من الملاحظات النقدية حول كتاب الأستاذ عبدالله بن سالم الموسوم بشعراء من الجزيرة العربية ، ونقد الأستاذ أبو مدين مضمون الكتاب ومنهجه ، وتتبع المشاكل التي يثيرها الاختيار والتحليل وهي : مقاييس الاختيار ومدى تمثيل النصوص للحركة الشعرية في عصرها ، أو لعلم من الأعلام ، وأخذ الكاتب على صاحب الكتاب افتقار مختاراته لمقاييس مقننة بل واضحة ، ومن المشاكل التي يثيرها الاختبار كذلك تمحيص النصوص الجيدة وانتخاب الصالح منها ، وقد عاب عليه كذلك إفراطه في الإعتناء بالنصوص المتواضعة ، أما تحليل النص الشعري والتعمق في دراسته فقد مثل جانب نقد المضمون وقد بين الباحث كيف يجترُّ صاحب الكتاب الآراء التي قيلت في الشعراء الكبار ، وعاب عليه قعوده دون تحليل النصوص تحليلًا دقيقًا ، واقتصاره على التعاليق الغائمة .

وتدخل في هذا الباب كذلك جملة من البحوث صدر ثلاثة منها في الجزء الحادي عشر وهي :
- أولاً : تقديم الأستاذ الصادق قيسومة لكتاب الأستاذ مصطفى ناصف

« خصام مع النقد » ، وقد ناقشه المقدم في منهجه النقدي ، ولم يجد في هذا المنهج التزاما بمراحل النقد وهي الوصف ، والفهم ، والمعرفة ، والحكم وأخذه على موقفه من التعامل مع المناهج النقدية الحديثة إذ يخشى الأستاذ قيسومة أن يرى القاريء في دعوة مصطفى ناصف إلى الانتقاء والغربة ترغيبا له عن الأخذ بأسباب البحث العلمي في الدراسات الأجنبية الحديثة .

- ثانيا : تقديم الأستاذ محمد النوري لكتاب الأستاذ سعيد مصلح السريحي شعر أبي تمام بين النقد ورؤية النقد الجديد ، وهو دراسة اهتم فيها الباحث بتنازع المعيار والإبداع في شعر أبي تمام ومواقف الأمدي وابن المعتز ، والصولي ، من هذا الشاعر ، وكذلك آراء المحدثين فيه ، ثم خص شعر هذا الشاعر بدراسة بنيوية ، وقد اتبع المقدم في عمله منهج المواجهة بين العرض والنقد ، ولكنه لم يتساءل عن سبب تمييز صاحب الكتاب بين الخصائص الأسلوبية وموسيقى الشعر والجناس والطباق ؟

وأما ثالث المقالات فهو تقديم ديوان عمرو بن كلثوم لمحنة أيمن ميدان وقد أنجز هذا التقديم الأستاذ علي الغضاوي وهذا العمل عرض نقدي مفصل لم يكتف فيه صاحبه بالوصف بل حلل مجمل مشاكل التحقيق في مختلف مستوياته في إطار تصويب أخطاء المحقق .

أما العمل الأخير فقد صدر في الجزء الثاني عشر وهو تقديم الأستاذ محيي الدين محسب لكتاب الأستاذ عبدالله المعطاني « النقد بين المسافة والرؤية » ، وهو جملة بحوث أسهم الكاتب بأحدها في ندوة قراءة جديدة في التراث النقدي ، وهو أثر البيئة في المصطلح النقدي ، وأما البحوث الثلاثة الأخرى فهي : حول قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي ، ومفهوم الفحولة في التراث النقدي ، ونقد الشعر السعودي في بعض آثار الدارسين ، وحلل المقدم رؤية الباحث ثم أجمل ملاحظتها في أربعة عناصر هي : النزوع التحليلي التقويمي ، وتكريس أهمية المعالجة النصوصية والميل إلى التوفيق بين المنجز النقدي التراثي والمنجز النقدي المعاصر والإهتمام بالمصطلحية النقدية ، وعلاقتها بسياقها التاريخي والثقافي .

٦. قضايا الترجمة في النصوص الحديثة :

تكوّن هذه القضايا محورا هاما في إصدارات علامات ، ونجد في هذه الأجزاء أعمالاً تتصل بهذا الباب في مستويات مختلفة ، فقد أسهم أحد الباحثين بترجمة نص « اللسانيات النبوية بوصفها علما » ، لروجيه . ج . فان دي فيلد ، وقد مهد المترجم الأستاذ منذر عياشي بتوطئة حلل فيها دوافع الترجمة وعرض فيها بإيجاز ما حصل له من معارف تتعلق بالنبوية ، ولكنه ضرب صفحا عن تقديم النص الذي يترجم وعن مصدره وعن صعوبات الترجمة وغير ذلك مما لا يفوت المختصين في هذا المجال أما نص الترجمة في ذاته فلنا إليه عودة في بحث قادم . .

وأما ثاني الأعمال الثلاثة فتعليق مفصل خص به الأستاذ محمد القاضي ترجمة الأستاذ بكر باقادر وأحمد عبدالرحمن نصر لمورفولوجيا الخرافة ، وقد استهل مقاله بتوطئة تاريخية أجمل فيها أهم مراحل الحركة الشكلانية ، وإسهام مختلف أعلامها في تحديد مقولاتها ، ثم علل الإقبال على ترجمة كتاب « بُروب » عن الخرافات الروسية ، وبين دوره في تأسيس درس إنشائية الآثار الأدبية ، وانتقل بعد هذه المقدمة إلى تحليل المشاكل التي تثيرها هذه الترجمة في عنوانها وفي النص المعتمد ، وفي اختيار المصطلحات الغربية المعبرة عن المفاهيم المنقولة ، وفي مضمون النص المترجم وصياغته .

وأخيرا فإن الأستاذ علوش عرض بحثه الموسوم بترجمة النص الأدبي بين التنظير والإبداع ، (الجزء ١٠) مراحل ترجمة أهم الآثار التي تمثل تيارات النقد الحديث كمؤلفات قلدمان وباختين ، وبورنوف وأستعرض قائمات المترجمات في مختلف أقطار البلاد العربية ، وعدّ « الترجمة في الغرب مشروعا تحديثيا بامتياز » ، لكننا لا ندري هل استعماله لعبارة « تحديث » جاء بسبب طغيان القلم أم أنه يستعمل العبارة في معنى يقصده ولا نعلمه ، أما القسم الثاني من هذا البحث فقد خصصه الباحث للرواية وعنوانه « من (الرواية والواقع) إلى (نظرية الرواية) وقد اصطفى من النصوص المترجمة ، ترجمة رشيد بنحدو للرواية والواقع ، عوضا عن الرواية الجديدة والواقع ، وترجمة الحسين سحبان لنظرية الرواية للوكاتش ، باعتبار الأولى « مدونة مرجعية تعتمد على الخروج من (. . .) الإحالات الانتقائية على النصوص الأصلية ، وباعتبار الثانية

« جسرا بين التقليد الأدبي العربي ، وتقاليده أوروبية متقدمة في مجالها النوعي » ، وقد استطرد الباحث لتفسير أسباب اهتمام المترجمين بالسرديات على وجه الخصوص ، وعزا ذلك إلى ارتباط الدرس الجامعي بالمتخيل الروائي خاصة ، والنثري عامة ، ثم نزل في هذا السياق جملة من الأعمال المترجمة كترجمة ناجي مصطفى لأعمال جرار جينيت .

أما القسم الأخير من هذا البحث فعنوانه من التنظير إلى توليد الإبداع ، ونورد في هذا المجال مقدمة هذا الباب وأملنا أن نجد من يساعدنا على فهم معانيها أو الغاية من صياغتها على هذا النحو : « يركز هذا الجزء على الترجمات الإبداعية التي ينحسر تدفقها بالنسبة للدراسات النقدية والتنظيرية ، لذلك لا نجد تعاطيا خاصا داخل الجامعة لهذه الأنواع الإبداعية التي تتجذر بشكل أو بآخر في آفاق إصدارات الملاحق الثقافية وبعض الدوريات العامة » ويواصل الباحث صياغة أفكاره بهذه الطريقة ، ولعلنا عاجزون عن فهم ما يقول ؟ وبعد ، لقد حاولنا في هذه العجالة أن نقدم للقارئ ملامح عامة تتميز بها الأبحاث الصادرة في الأجزاء ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ من علامات ، وهي أبحاث ثرية متنوعة ، تبرز ، بلا شك ، حيوية الفكر النقدي العربي ، ودسامة آراء أصحابه ، ولم نلّم بجميع البحوث التي صدرت بقدر ما سعينا إلى إبراز المحاور التي انتظمت فيها ، وإن نحن أغفلنا بعضها فليس مرد ذلك إلى إهمال منا لها ، أو تغافل قصدناه قصدا ، بل لأن مشاغل كتابها قد اندرجت بشكل أو بآخر في المحاور التي حللنا .

وإن أغلب أجزاء مجلة علامات التي صدرت إلى حد الآن ، وتمكّنا من الإطلاع عليها ، تنزع بوجه عام إلى تقديم الدراسات التي تدخل في باب نقد النقد ، ولكننا ننتظر أن تنظم هذه الأبحاث في محاور شبيهة بمحاور الندوات ، من حيث الصيغة ، وأن تتجه كذلك إلى البحوث التطبيقية التي يتضاءل فيها حجم الكلام الواصف (Métalangage) الذي تعسر أحيانا متابعته بله نقده وتمحيصه .



ظلامه أبي تمام للخالدي؛ الرؤيا والواقع*

محمد بن عبد الرحمن الهدلق

* دراسة ساهم بها صاحبها في الملتقى العلمي الثقافي الدولي بمناسبة مرور ثلاثين سنة على تأسيس مجلة حوليات الجامعة التونسية .. الذي عقد بجامعة تونس الأولى بمنوبة في الفترة من ٢٣ إلى ٢٦ نوفمبر ١٩٩٤ .

من مزايا كتب التراث التي ألقت زمن ما يسمى بالعصور المتتابعة أنها حفظت لنا بداخلها رسائل كاملة ، وأجزاء من كتب لم تصل إلينا مستقلة بنفسها ، ومن بين كتب التراث التي نعيها : كتاب نهاية الأرب للنويري ، وصبح الأعشى للقلقشندي ، وريحانة الألباء لشهاب الدين الخفاجي .

وظلامه أبي تمام للخالدي واحدة من النصوص الأدبية النقدية التي لم تصل إلينا مستقلة وإنما وصلت أجزاء منها ضمن كتاب شهاب الدين الخفاجي الأنف الذكر ، وقد ضمنها الخفاجي كتابه لأنه ألف مقامة عنوانها « المقامة المغربية » تطرق فيها الى بعض الاشارات التاريخية والأدبية ثم ختمها بالحديث عن موضوع القديم والحديث ، والسرق حيث قال : « ومن أتى بعد الطبقة العالية شرب من عين صافية ، واستعار منهم حُلَّ المباني ، . . . وصاغ من نضارهم زخرف المعاني فصار عجلاً له خوار ، وأغار عليهم فسباً ما سباً ، وساق سائمة قالت في كناس الطُّبا . ألم تسمع بقصة الحاتمي مع أبي الطيب ، وظلامه أبي تمام التي تميز الخبيث من الطيب »^(١) .

وبعد انتهاء المقامة عاد الشهاب الخفاجي يشرح ما ورد فيها من إشارات ويوضح ما فيها من فوائد . ومن بين ما شرحه قصة الحاتمي مع أبي الطيب ، وهذه القصة معروفة إذ أن الحاتمي قد تحدث عنها أولاً باختصار في الرسالة الحاتمية ، ثم تحدث عنها بالتفصيل في الرسالة الموضحة ، وكلتا الرسالتين قد وصلت إلينا كاملة وهما منشورتان^(٢) . وما أورده الشهاب الخفاجي من حديث عن قصة الحاتمي مع أبي الطيب قد جاء مختصراً ، فهو قد تصرف في كثير من عبارات الحاتمي ، ولكن الفكرة قد عرضت بطريقة واضحة ، وقد شغل التعريف بها سبع صفحات^(٣) .

ثم انتقل الشهاب الخفاجي إلى الحديث عن ظلامه أبي تمام فذكر أن مصنفها هو الخالدي^(٤) ، ولم يذكر لنا بقية اسمه . ومن المعروف أن هناك أدبيين شقيقين يُعرفان بالخالديين هما : أبو بكر محمد ، وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم الخالدي توفي الأول سنة ٣٧٠هـ أو ٣٨٠هـ وتوفي الثاني في حدود الأربعمئة^(٥) ، وهناك من نصّ على أنه توفي سنة ٣٩٠هـ^(٦) . وقد ألف الخالديان بعض الكتب الأدبية من بينها كتاب الأشباه والنظائر ، وكتاب الهدايا والتحف ، والمختار من شعر بشار ، ومختار شعرهما . وقد وصلت إلينا هذه الأعمال الأربعة وهي منشورة . كما أنهما قد ألفا كتاباً أخرى لم تصل إلينا من بينها : كتاب أخبار الموصل ، وكتاب في أخبار أبي تمام ومحاسن شعره ، وكتاب في اختيار شعر ابن الرومي ، وكتاب اختيار شعر البحري ، وكتاب اختيار شعر مسلم بن الوليد ، وكتاب الديارات^(٧) ، وكتاب اختيار شعر ابن المعتز والتنبيه على معانيه^(٨) ، ورسالة في شعر أبي نواس^(٩) . كما أنهما قد عملا شعر الخباز البلدي^(١٠) . ولم أجد أحداً من القدماء سوى الخفاجي نسب ظلامه أبي تمام إلى واحد منهما . والخالديان يشتركان في التأليف ، وفي نظم الشعر ولا يتفرد أحدهما بشيء دون الآخر إلا في أشياء قليلة^(١١) ؛ ولذا فإنه من الصعوبة بمكان تحديد ما عمله كل واحد منهما بمفرده ، ولكن يغلب على الظن أن الظلامه من تأليف الخالدي الأصغر : أبي عثمان سعيد ، وأن أخاه لم يشترك معه في تأليفها ؛ لأن هناك دلائل من صلب الظلامه تشير إلى أن تأليفها قد تم بعد وفاة الخالدي الأكبر إذ من المعروف - كما ذكرنا - أن الخالدي الأكبر قد توفي على أرجح الأقوال في سنة ٣٧٠هـ أو في سنة ٣٨٠هـ ، بينما نجد مؤلف الظلامه يضع على لسان أبي تمام هذا الكلام الذي يقوله عن الواعظ الموصل الذي يتهمه بسرقة شعره « وليته قنع ورضي بشعر الشريف الرضي ، . . . أو انتحل المختار من شعر مهيار »^(١٢) ، والشريف الرضي ولد في عام ٣٥٠هـ وبدأ قول الشعر - كما يقول الثعالبي - بعد أن جاوز العاشرة بقليل وتوفي سنة ٤٠٦هـ^(١٣) فإذا كان الخالدي الأكبر قد توفي في سنة ٣٧٠هـ كما تشير إلى ذلك إحدى الروايتين فإن عُمر الشريف الرضي عند وفاة الخالدي الأكبر يكون أحد عشر عاماً ، وهي سن لا تؤهله لأن يصبح شاعراً يشار إليه بالبنان . كما أن الظلامه قد أشارت إلى المختار من شعر مهيار ، ومهيار ولد - على ما يبدو - حوالي سنة ٣٦٠هـ أو بعدها بقليل ، وقد تتلمذ على الشريف الرضي ، ثم أسلم على يديه في عام

٣٩٤هـ ، وقد توفي في سنة ٤٢٨هـ^(١٤) ، فهاتان الملاحظتان ترجحان أن الظلامه ألفت - فيما يبدو - بعد وفاة الخالدي الأكبر . أما الخالدي الأصغر فقد توفي كما ذكرنا في حدود الأربعمئة فوفاته قريبة من وفاة الشريف الرضي . فالذي يبدو من هذا أن الظلامه قد ألفت في الثلث الأخير من القرن الرابع الهجري . هذا ولم نجد أحداً من الباحثين المحدثين أشار إلى الظلامه سوى اثنين : أولهما الدكتور محمود جبر الربداوي الذي ذكر أن الظلامه تنسب إلى أحد الخالدين وأنه « وضعها على لسان أبي تمام يشكو الواعظ الموصل ، وكان كثير الإغارة في كلامه وشعره على شعر أبي تمام »^(١٥) . ثم أضاف الدكتور الربداوي أننا إذا كنا قد حُرِّمنا معرفة آراء الخالدين « في أبي تمام من خلال ما أُلْفاهُ في نقده من كتب ، كأخباره ومحاسن شعره ، وظلامته ، فما علينا إلا الرجوع إلى كتابها الأشباه والنظائر للتعرف على رأيها في أبي تمام »^(١٦) . وهذا الكلام يوحي بأن الدكتور الربداوي لم يطلع - فيما يبدو - على ما أورده الخفاجي من الظلامه . والباحث الآخر الذي أشار إلى الظلامه هو الدكتور إحسان عباس ولكنه قد شكك في أن تكون الظلامه لأحد الخالدين ؛ لأن الظلامه كما ذكر الدكتور إحسان هي في صورة مقامة « والمقامات في القرن الرابع (الذي عاش فيه الخالديان) لم تصدر إلا عن بديع الزمان ، ولم تكن فناً يحتذى حينذاك . كذلك فإن فيها شواهد داخلية متعددة تنفي نسبتها إلى أحد الخالدين منها ذكر شعراء عاشوا بعد عصرهما مثل الشريف الرضي ومهيار »^(١٧) . والظلامه بالفعل في صورة مقامة ، أرسالة ، وتوجد فيها إشارة إلى البديع وَلَسْنَهُ^(١٨) ، ومعلوم أن بديع الزمان الهمداني قد أُملي مقاماته بنيسابور سنة ٣٨٢هـ وأنه توفي بهراة سنة ٣٩٨هـ^(١٩) ، ووفاته من ترجح أنه مؤلف الظلامه وهو أبو عثمان سعيد الخالدي قد تأخرت إلى حدود الأربعمئة ، فبناء على هذا وعلى الشهرة التي اكتسبتها مقامات البديع منذ صدورهما فإنه ليس هناك ما يمنع أن يكون الخالدي قد تأثر بالبديع^(٢٠) ، وإن كنا لا نملك القول الفصل في ذلك مادامت الظلامه لم تصل إلينا كاملة . أما ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس من أن الشريف الرضي ومهياراً قد عاشا بعد عصر الخالدين فإن هذا يمكن أن يكون صحيحاً بالنسبة للخالدي الأكبر . أما الخالدي الأصغر فإنه ليس بين وفاته ووفاة الشريف الرضي سوى بضع سنوات ، وليس بين وفاته ووفاة مهيار سوى ثمان وعشرين سنة ، فهو بلا شك معاصر لها .

الرؤيا :

تتحدث الظلامه عن دعوى سرقة أبي تمام للشعر ، وتحاول تبرئة ساحته من تلك الدعوى بطريقة جد طريفة ، وذلك أن مؤلفها قد صاغها في قالب في هو أقرب ما يكون إلى فن المقامة . وبما أن الظلامه لم ترد إلينا كاملة فإننا لا نستطيع تبين جميع معالمها الفنية ، ففي المقامات البديعية والحريرية كما في معظم المقامات يوجد راو ويوجد بطل يتكرران في المقامات كلها . أما في الظلامه فإن ما وصل إلينا منها يبدأ بكلام منسوب إلى الراوي الذي لم نخبر باسمه في أول الظلامه ولكنه ما يلبث أن يتبين لنا بعد عدة أسطر ، فالراوي يُرمز إليه بأبن نصر ، ويوصف بأنه شاعر العصر . أما البطل فإنه أبو تمام . تبدأ الظلامه بقول منسوب إلى ابن نصر هذا يقص فيه خبر رحلات ليلية قام بها ، ومنام رآه ، وكلام طويل سمعه في ذلك المنام فحفظه . يقول : « إني مخبركم عن سري سريتها ، ومنام رأيته ، وكلام حفظته فيه فحضرته ، طال به الليل حتى تجانف عن قصره ، ومال به القول عن مواقف حصّره ، فبت في عثاره غالياً ، وقد تعترى الأحلام من كان نائياً ، ومن حق تأويله أن يقال : خيراً رأيته ، وخيراً يكون . وهو أني رأيته فيما يراه الحالم الرائي أبا تمام بن أوس الطائي » (٢١) .

الظلامه إذن عبارة عن حلم ، وهذا الحلم له تأويل وتأويله ينبغي أن يكون ساراً ؛ إذ من مهمات المفسر أن يُطْمِئِن الحالم ، وأن يفسر حلمه تفسيراً يدخل السرور على قلبه . لقد رأى ابن نصر أبا تمام في صورة رجل كهل عليه سيما الفضل ، والذكاء ، والفصاحة وعندما وقعت عيننا على أبي تمام على ابن نصر أخذ يرمقه في إعراض ، ثم سعى إليه بقدمه ليتأكد من معرفته بأمر عينه بعد أن عرفه بثاقب حدسه . وعندما قرب أبو تمام من ابن نصر هب الأخير منزعجاً ، والتبس عليه الأمر فلم يدر هل هو في حلم أم يقظة . وبعد أن نطق أبو تمام بالسلام والتحية أعقب ذلك باستفهام تقريري : ألسنت ابن نصر شاعر العصر ؟ (٢٢) .

ومن أجل تقريب مضمون الظلامه إلى القارئ ستحدث عن أحداثها من خلال الحديث عن شخصياتها الرئيسة ، وإن أدى ذلك إلى شيء من التكرار .

الراوي : ابن نصر شاعر العصر :

لم نعرف اسمه إلا قبيل انتهاء الصفحة الأولى^(٢٣) حيث سأله أبو تمام السؤال التقريري السابق : ألسنت ابن نصر شاعر العصر ؟ ولم يرد ابن نصر بالإيجاب ولا بالنفي ولكن سير الكلام في الظلامه يقطع بأن هذا هو اسمه وإن كان اسماً غير كامل ، فنحن لا نعرف إلا أنه ابن نصر ، أما الاسم الأول فلا نعرفه ، ولعل الاسم الأول ليس مهما مادامت الصفة تقوم بأكثر مما يقوم به الاسم « ابن نصر شاعر العصر » ومادام الموضوع حول الشعر والسَّرَق وما اتصل بذلك فصفة الشاعرية التي أعطيت لابن نصر تخدم الغرض أكثر مما يخدمه الاسم الخاص . كما أن اختيار اسم « ابن نصر » أيضاً له دلالة أخرى غير خافية . ابن نصر الذي شهد له أبو تمام بأنه شاعر العصر هو الذي يروي لنا قصة الظلامه . فهو يخبرنا عن سُرَى سراها ، ومنام رآه ، وكلام حفظه ووعاه . ابن نصر يقص علينا حلمًا ويؤكد على أنه حلم حيث يستشهد بقول الشاعر :

وقد تعتري الأحلام من كان نائياً .

وعندما يعمد الراوي إلى قص الحلم يؤكد للسامع أن ما رآه إنما هو حلم ، ولكنه ما إن نطق بكلمة الحلم حتى دبَّ الشك إلى نفسه هل ما رآه بالفعل حلم أم حقيقة ؟ .

« رأيت فيما يراه الخالم الرائي أبا تمام بن أوس الطائي في صورة رجل كهل كاسٍ من الفضل عار من الجهل »^(٢٤) .
ثم يعطي صفات أبي تمام المعروفة عنه والتي أبرزها الذكاء ، والعلم ، والتضلع في العربية .

وبعد ما وقعت عيناً أبي تمام على ابن نصر أخذ أبو تمام يرمقه بطرفه ، ثم سعى إليه ليتأكد من أنه هو من ظن ، وعندما قرب منه ألقى إليه بالتحية ثم سأله السؤال الذي مرَّ بنا : ألسنت ابن نصر شاعر العصر ؟

وأما ابن نصر فإنه ما إن رأى أبا تمام حتى عاوده الشك مرة أخرى فيما يرى ، وهل هو في حلم أم في يقظة : لقد تمثل عندما وقعت عيناه على أبي تمام بقول الشاعر :

فقلت للزور مرتاعاً فأرقني حقاً أرى شخصه أم عادني حلم^(٢٥)
ثم تغير وجه أبي تمام وبدا عليه الغضب فأخذ يعاتب ابن نصر وبقية الأدباء
والفضلاء على تقصيرهم بحقه وتضييعهم إياه مع أنه صاحب الفضل الأكبر
عليهم قال : « يا معشر الأدباء الفضلاء الألباء : متى أهملت بينكم الحقوق ،
وحدث فيكم هذا العقوق ، وأضيعت عندكم حرمة السلف ، وخلف فيكم
هذا الخلف ؟ أأنهب وتغضون ، ويغار عليّ وترضون ؟ أأست أول من شرع
لكم البديع ، وأنبع لكم عيون التقسيم ، والتصريع ، والترصيع ، وعلمكم
شئ الغارات ، على ما سنّ من سنن عجائب الاستعارات ، وأراكم دون الناس
غرائب أنواع الجناس ؟ وكل شاعر بعدي وإن أغرب ، وزين أبكاره فأعرب ،
فلا بد له من الاعتراف بأساليبي ، والاعتراف من يتابع قليبي وهذا حق لي على
من بعدي لا يسقطه موت ولا بعدي^(٢٦) » وقد أثارت حدة أبي تمام وثورته ابن
نصر فقابل الثورة بثورة مضادة ولكنها ضعيفة حيث أجابه قائلاً : « أيها الشيخ
الأجل سلبت المهل ، ولُبست الخجل فما ذاك ومن ذاك^(٢٧) » ، فذهب أبو تمام
يقص قصته ويشير إلى اعتداء من قيل إنه الواعظ الموصلي على شعره وسرقته له .

وبعد أن أنهى أبو تمام شرح قصته مع الواعظ الموصلي أوضح له ابن نصر رأيه في
السبب الذي دعا الواعظ الموصلي إلى الاعتداء على شعره وهو أن أحد
المشاهير ، وهو من رمز إليه ابن نصر « بسيدنا الرئيس » قد خصص مجالس أو
مناسبات يتبارى الشعراء والأدباء في مديحه فيها ، ويكافئهم هذا الرئيس
بالجوائز الغالية . وبسبب هذا الاغراء المادي الكبير أخذ القادر يعين غير
القادر ، والمقل من الشعراء يستعير من المكثر ، وهذا الذي أخذه الواعظ
الموصلي من أبي تمام إنما هو بمثابة الصدقة « وما ينقص مال من صدقة » ثم تمثل
ابن نصر بقول الشاعر :

وإن امرءاً قد ضنّ عني بمنطق يسدّ به فقر امرئ لضنين^(٢٨)

وهنا ثارت نائرة أبي تمام فقال :

« إذا كان الأمر على ما ذكرت . . . فلم وقع هذا الذنب على بختي ؟ وكيف
لم يسكن غير ملابس تحتي ؟ ولم خصني بإزالة مصّوني ؟ وحفني بنحف
غصوني ؟ وهلا قصد في النهب لمدائح ابني وهب وهما غما الزمن الجديب ،

وَهُمَا اليوم العَصِيب ، وما هذا الانفراد ببِناتي ، والانخضاد لناضر حياتي ؟
والانقضاء على قصائدي ، والاقتناص من حبال مصائدي .
سَرَقَاتٌ مِنِّي خصوصاً فهلاً من عدو أو صاحب أو جار
ولم لم يعدل عن شعري إلى شعر ابن الرومي ؟ وهلا كان يجتري في مثل هذا
على البحترى ! وكيف أثر قربي على قرب المتنبي ؟ وليته قنع ورضي بشعر
الشريف الرضي ، . . . أو انتحل المختار من شعر مهيار . على أن مثل هؤلاء
الفضلاء لا تجب عليهم الزكاة ، وليس في الشعر نصاب حتى تجب فيه الزكاة ،
وليس على فكري اغتصاب .

وإن أتصدق به حَسْبُهُ فإن المساكين أولى به (٢٩)
وبعد أن أنهى أبو تمام كلامه أخذ ابنُ نصر يكشف ما يعرفه من تفاصيل حياة
الواعظ الموصلِي ، ويقلل من قدرته الشعرية « إن هذا الرجل لم يكن للقرىض
بأَصْر ، ولكنه قريب عهد بحمص ، وكان أقام بها جامع العنان ، طامح العينان
(هكذا) ، ولو أضاف قلائد النحور إليه لم يجد من ينكر عليه ، فهو يقول
ماشاً من غير أن يتحاشى .

لأنهم أهل حمص لا عقول لهم بهائم أفرغوا في قالب الناس
ولم يزل حتى انتدب له من سراة جندها من بحث عنه ونقب ، فخرج منها
خائفاً يترقب . ولما ورد دمشق رمى في أغراضها بذلك الرشق . . . وكانت قادة
حمص ، وسادة دمشق تروعه حتى كُوِّشِفَ وقُوِّشِفَ . . . وقيل أين يذهب
بك ؟ وما هذه الشَّقَشَقَةُ في مُحِبِّكَ ؟ أفي مجلس هذا الشريف ، المنيف قدره العالي
ذِكْرُهُ ، الغالي شكره تبهرج لباس الأيام ، وتبرج عوانس الغلام ، وتطوي من
القوافي ما خلق ورث ، وتوري فيما أنهكه العُثْ . ولم تزل تضطره كثرة
التوبيخ ، وقلة الناصر والصريح إلى أن شهد على نفسه منذ ليالي ، بالبراءة من
أناشيده الخوالي والتوالي ، وأذعن بالإقرار ، بما دافعت عنه يد الإنكار . . .
وأزيدك فيما أفيدك . إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ،
وكأنك به عنك قد انكفا ؛ لعلمه أنه أخلق منه ما جَدَّ ، وإلى متى ينتحل هذا
اللكع المردد . وقد كان طالبي منذ أيام باعارة شعر ابن المعتز مطالبة مضطر إليه
ملتز ، وقد استرحت من شره وضييره ، والسعيد من كفي بغيره » (٣٠) .
من هذا الذي أوردناه من كلام ابن نصر في وصف الواعظ الموصلِي يتبين لنا

أنه كان يعرف تفاصيل حياته ، وكثيراً من صفاته . فالواعظ الموصلِي ضعيف البضاعة في الشعر ، ، وهو إنسان لا يتورع عن عمل أي شيء يَعمُن له ، فهو مستهتر بالقيم ، ضعيف العقل قد أثر عليه بقاؤه في حمص . والواعظ الموصلِي أيضاً شخص فيه ليونة ، وهى ليونة أقرب ما تكون إلى التثني ، وهو إنسان جمع المتناقضات فهو يعظ الناس ويطلب منهم سلوك الطريق السوي ، وفي الوقت نفسه يخالف ما يأمر الناس به . وعندما انكشف أمره في حمص وظهر على حقيقته ، تعقبه أحد كبار الجند بها إلى أن اضطره إلى مغادرة المدينة خائفاً يترقب ، فخرج إلى دمشق وهناك أشاع في هذه المدينة ما أشاع في السابقة . وإذا كان الراوي قد رغب أولاً في أن يبقى ما أشاعه الواعظ مبهماً فإنه ما لبث أن كشف السر عندما ذكر أن كبار القوم في كل من حمص ودمشق قد ناقشوا الواعظ الموصلِي في ذلك الشعر الذي ادعاه ، وفندوا دعاواه فكانت النتيجة أن أعلن الواعظ الموصلِي على رؤوس الأشهاد براءته من كل قصائده الخالية والتالية . كما أنه على وشك أن يتبرأ مما سرقه من أبي تمام بعد أن تبين له أن سرقة لشعره كانت سرقة رديئة مفضوحة .

والراوي يعرف الواعظ الموصلِي عن قرب ، وبينه وبينه نوع من التعامل ، فقد ذكر ابن نصر أن الواعظ الموصلِي قد ألح عليه منذ أيام أن يعيره شعر ابن المعتز .

والراوي أيضاً وثيق الصلة بمن لَقَّبَهُ بـ « سيدنا الرئيس » وقد بلغ من قربه منه ودالته عليه أن ضمن لأبي تمام على هذا الرئيس شيئاً لا يضمنه إلا أقرب الأقرباء وأخلص المخلصين ، وذلك أن أبا تمام وقد رغب ، مثل غيره من الشعراء ، في جوائز ذلك السيد الرئيس قد أنشأ قصيدة يمدحه بها ، وهو يأمل في أن تكون الجائزة « خروج الأمر العالي بإخراج الخصم إلى مجلس الحكم ، وأن يُوكَل به من أجلاذ الساهرة من يسيره معي الى الدار الآخرة ؛ لأبرأ بإقراره لي عند قاضي القضاة بما شهدت به هذه المقاضاة ، وليسلم عند الخلفاء الراشدين عَرَضِي ، ويحسن على الربِّ الكريم عَرَضِي ، ﴿ ومن عاد فينتقم الله منه والله عزيز ذو انتقام ﴾ » .

ثم أضاف الراوي : « فضمنت له عن سيدنا ما اشتهى ، وانتهيت من اقتراحه إلى حيث انتهى » (٣١) .

البطل : أبو تمام

أبو تمام هو بطل هذا العمل الأدبي . مضت سنوات كثيرة على وفاته ثم أعادته قضايا الشعر إلى الحياة الدنيا مرة أخرى ، عاد بكل ذكائه ، وفصاحته ، وألمعيته ، لم يؤثر فيه الموت شيئاً . عاد ليدافع عن نفسه ضد تهمة خطيرة لم تثبت عليه في حياته ثم ثبتت عليه بعد وفاته ، وصدر عليه حكم قاس يقضي برد جميع الصَّلَات التي أعطيت له . كيف حصل هذا ؟ يقول أبو تمام :

« كنت بحضرة القدس ، ومستقر الأنس إذ جاءني عبدان ، لم يكن لي بهما يدان ، فأزلقاني إلى مقر الخلفاء ، وأوقفاني بين يدي الأئمة الأكفاء ، فإذا لديهم جماعة الوزراء ، والقضاة ، ومن كنت أمتدحهم أيام الحياة ، فأوفوا بالدعوى عليّ إلى ابن أبي دؤاد ، وكان عليّ شديد الانقاد ، سديد سهام الأحقاد ، فحكم عليّ برد صلاتي ، والفدية لجميع صومي وصلاتي . فقلت قول المدلّ الواثق عائداً بالمأمون ، والمعتصم ، والواثق : يا أمير المؤمنين ، ما هذه المؤاخذة بعد الرضا ، وقد مضى لي في خدمتكم ما مضى ؟ فقال المأمون وقد صمت الباقون : يا ابن أوس ، إنك مدحتنا والناس بأشعار منحولة ، وقصائد مَقُولَة منقولة ، وكلام مختلق ، سرقت من قائله قبل أن يخلق . فلما آن أوانه ، واتسق زمانه ، استرد ودائعك منك ، وهو غير راض عنك » (٣٢) .

ذكر أبو تمام أنه كان « بحضرة » القدس ، ومستقر الأنس عندما جاء إليه العبدان اللذان أزلقاه إلى مقر الخلفاء ومن معهم ممن كان يمتدحهم أثناء الحياة . وكلمة « حضرة » الواردة في الاقتباس السابق قد تكون تصحيحاً لكلمة « حظيرة » ، وعلى هذا يكون المراد « بحظيرة القدس » الجنة (٣٣) . ويؤيد هذا المفهوم مدلول العبارة التي أعقبت عبارة « حضرة القدس » وهي « مستقر الأنس » ، فالجنة هي مستقر الأنس . وعلى هذا يكون أبو تمام قد خرج من الجنة بسبب الشعر . وإذا لم يكن المراد « بحضرة القدس ومستقر الأنس » الجنة ، وأريد بها مكان آخر غير ذلك فإن ذلك المكان على أي حال موجود في الدار الآخرة ؛ لأن أبا تمام عندما حكى قصته لابن نصر ذكر أن أحداث القصة قد جرت في عالم آخر غير هذا العالم الدنيوي ، فهو قد قال عن الناس الذين شهدوا

محاكمته أمام أحمد بن أبي دؤاد إنهم الخلفاء ، والائمة ، والوزراء ، والقضاة ، ومن كان يمتدحهم أيام الحياة^(٣٤) . فهذه الواقعة إذن وقعت لأبي تمام بعد موته . كما أن أبا تمام قد أَمَلَ أن تكون جائزته على القصيدة التي مدح بها « السيد الرئيس » صُدُورَ أمر ذلك الرئيس بإخراج خصم أبي تمام معه إلى مجلس الحكم ، وأن يُوكَلَّ به من أجلاد الساهرة من يسيره معه إلى الدار الآخرة لكي يعترف هناك أمام أحمد بن أبي دؤاد بما سرقه من شعر أبي تمام ، ولكي يُرَدَّ إلى أبي تمام اعتباره ، ويحسن عرضه على ربه^(٣٥) . لقد عاد أبو تمام إذن إلى الحياة الدنيا بعد وفاته لكي يدافع عن نفسه وعن شعره ضد تهمة ملفقة وافقت هوى لدى أحمد بن أبي دؤاد الذي كانت علاقة أبي تمام به زمن الحياة يشوبها شيء من التوتر . ففي ديوان أبي تمام قصائد كثيرة يمدح بها ابن أبي دؤاد ويعتذر فيها مما نسب إليه ، ويشير إلى الوشاة والحساد ورغبتهم في إيقاع الفرقة بينه وبين القاضي^(٣٦) . وقد كان ابن أبي دؤاد ينتقد بعض شعر أبي تمام وأقواله ويناقشه فيها ، قال له أبو تمام مرة معتذراً : « أنت الناس كلهم ، ولا طاقة لي بغضب جميع الناس » فقال له ابن أبي دؤاد : ما أحسن هذا فمن أين أخذته ؟ فقال : من قول أبي نواس :

وليس على الله بمستكر أن جمع العالم في واحد^(٣٧)

ومدح أبو تمام أحمد بن أبي دؤاد بقوله :

لقد أنست مساوىء كل دهر محاسن أحمد بن أبي دؤاد
فما سافرت في الأفاق إلا ومن جدواك راحلتي وزادي
مقيم الظن عندك والأمانى وإن قلقت ركابي في البلاد
فقال له أحمد بن أبي دؤاد : أهذا المعنى الأخير مما اخترعته أو أخذته ؟ فقال : هولي ، وقد أُلِمت فيه بقول أبي نواس :

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني^(٣٨)

والذين أقاموا الدعوى ضد أبي تمام كثيرون ، وهم جميع الذين امتدحهم أبو تمام في حياته من خلفاء ، وأئمة ، ووزراء ، وقضاة ، وغيرهم . وهم الذين اختاروا ابن أبي دؤاد ليحكم في القضية ، وقد جاء حكم القاضي قاسياً وعنيفاً « حكم عليّ برد صلاتي ، والفدية لجميع صومي وصلاتي »^(٣٩) .

والحكم برد صلاته التي أخذها على مدائحه أمر له ما يبرره إذا ثبتت التهمة ، ولكن الفدية لجميع صومه وصلاته مسألة محيرة اللهم إلا إذا كان ابن أبي دؤاد

يرى أن أي نقص في جانب من جوانب الدين والسلوك يؤثر على الجوانب الأخرى ولذلك لا بد من فدية تزيل أثر ذلك النقص .

ويبدو أن التهمة الموجهة إلى أبي تمام بلغت حداً من الاحكام والتهاكك بحيث بدت حتى لكبار العقول كالمأمون وكأنها حقيقة لا جدال فيها ، وهذه التهمة قد شاعت بين الناس ، واقتنع بها كل الذين مدحهم أبو تمام .

وعندما استفسر أبو تمام من المأمون عن ذلك الذي زُعم أن أبا تمام قد سرق منه شعره ، وأخبره بأنه الواعظ الموصل ، اكتشف أبو تمام أن الذي حوكم من أجله إنما هو سعاية ضده « فقلت خاب الساعون ، إنا لله وإنا إليه راجعون »^(٤٠) فالواعظ الموصل يعرفه أبو تمام من قبل ، فهو رجل لا صلة له بالشعر « قد كان عهدي بهذا الرجل فارضاً فمتى أصبح قارضاً . . . وكان ذا طبع جافي عن التعرض لنظم القوافي »^(٤١) ، وأبو تمام ، كما هو معروف ، قد عاش بالموصل فترة ، وتوفي فيها^(٤٢) . ثم قال أبو تمام إن الواعظ الموصل قد « أخرج من الموصل وليس معه قوت يُوصل ، فاشتغل بترهات القصاص نصباً على ذوات الأعين من وراء الخصاص

وعاش يظن نشر الإفك وعظاً وينصب مُحرمًا شر الشباك وأين منابذة الوعظ ، من جهابذة الألفاظ ، بل أين أشعار الكُرَّاس من قولي :

ما في وقوفك ساعة من باس ؟

والعبد يسأل الأمراء عنه ليتلطفوا في ارتجاع ما انتزع منه^(٤٣) » ولكن المأمون لم يقبل نفي أبي تمام لهذه التهمة بهذه الطريقة بل طالبه بإحضار الدليل القاطع على بطلانها ، لقد قال له المأمون اذهب واثني بيقين ، وادفع عنك بوادر الظنون ، وبادر في النصرة وانتصح ، واستعن بقومك وصح

يا آل جُلْهُمَة تدارك إنما أشعارُ عَتَبِكَ ذابِلٌ ومُهَنْدٌ^(٤٤) ولكن علاقة أبي تمام بقومه غير جيدة فهم يغيرون على شعره وهو يغير على أشعارهم ولهذا فإنهم لن ينصروه إذا استنصرهم « قلت : قد بدت بيني وبين قومي جراح ، فأتيتهم شاكي السلاح . . .

وكنت إذا قومي غزوني غزوتهم فهل أنا في ذا آل همدان ظالم »^(٤٥) ومن أجل أن يحضر أبو تمام الدليل القاطع الذي طلبه المأمون نراه يعود - عن طريق الحلم - من الدار الآخرة إلى الدار الدنيا لكي يتتبع خيوط القضية ،

ويعرف كيف نشأت هذه التهمة . لقد تمثل أبو تمام لابن نصر في المنام وشرح له قصته مع المأمون والواعظ الموصل فأخبره ابن نصر بالسبب الذي دعا الواعظ الموصل إلى السطو على شعره ، ثم شرح له ما لاقاه الواعظ الموصل في كل من حمص ودمشق ، وأخبره بأن الواعظ قد « شهد على نفسه منذ ليالي بالبراءة من أناشيده الخوالي والتوالي ، وأذعن بالإقرار بما دافعت عنه يد الإنكار . ومذهب مازال مُسْتَهْجَنًا في الحرب أن يقتل مُسْتَسْلِمٌ »^(٤٦) ثم أكمل ابن نصر شرح القضية مخاطباً أبا تمام : « وأزيدك فيما أفيدك إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا ؛ لعلمه أنه أخلق منه ما جد . . . وقد استرحت من شره وضيّره ، والسعيد من كُفيّ بغيره »^(٤٧) ولكن أبا تمام يريد أن يتم اعتراف الواعظ أمام أحمد بن أبي دؤاد لكي ينقض الحكم الذي أصدره عليه ، ولكي يقتنع المأمون وغيره من الخلفاء ، والوزراء ، والقضاة ، وبقية من مدحهم أبو تمام أيام الحياة أن الشعر شعره ، وأنه لم يسرقه من أحد^(٤٨) .

الواعظ الموصل :

لقد تحدث الكل عنه أما هو فلم ينطق ببنت شفة ، ليس لأنه لا يرغب في الكلام أو لا يقدر عليه بل لأنه حرم مما هو حق مشروع لكل الناس ، وأول من أشار إلى وجود الواعظ الموصل رجل غير عادي ، رجل مثقف ، وعالم ، وخليفة للمسلمين . إنه المأمون صاحب بيت الحكمة .

لقد قال المأمون لأبي تمام « يا ابن أوس إنك مدحتنا والناس بأشعار منحولة ، وقصائد مقولة منقولة ، وكلام مختلق ، سرقة من قائله قبل أن يخلق ، فلما آن أوانه ، وانتسق زمانه استرد ودائعك منك ، وهو غير راض عنك »^(٤٩) .

وعندما صدم هذا الكلام أبا تمام واستفسر من المأمون قائلاً : « من الذي أعدمني بعد الوجود ، وعاضني العدم بالجوّد ؟ وملك علي فني ، وأصبح أحق به مني »^(٥٠) .

أجابه المأمون باستغراب : « كأنك لا تعرف الواعظ الموصل البلاد ، الحوصل الولاد ، الغريب العيمة ، القريب الهمة ، البعبي الإيراد ، اللوذعي الانشاد . . . »

كأنما بين خياشيمه مفكر يضرب بالطَّبْل
الذي انتزعك مدائحہ ، وارتجعت منائحه ، واستقبلك بقلائده ، واجتلبك
بقصائده ، بعدما كنت تُغَيِّرُ أسماها ، وتحلي بغير نجومها سهاها ، فأصبح
يتقرب إلى ملوك عصره بما كنت تدعيه ، ويعي منك ما لم تكن تعيه ، نازعاً عن
وجوهها ستور النُّقْبِ واضعاً هناها مواضع النُّقْبِ ، قد جعلَ إليه عَقْدَها
وحلها ، وكان أحقُّ بها وأهلها» (٥١) .

المأمون إذَنْ يستغرب أن لا يعرف أبو تمام شيئاً عن الواعظ الموصلي ،
والقاريء قد يستغرب أيضاً تساؤل المأمون ، إذ كيف يمكن لأبي تمام أن يعرف
رجلاً وَلَدَ بعد وفاته ؟ ولكن منطق الحلم يسمح بكل هذا . وأبو تمام بعد أن
هزه تساؤل المأمون الصارخ كشف لنا عن معرفته الدقيقة بالواعظ الموصلي فهو
يقول عنه :

« قد كان عهدي بهذا الرجل فارضاً ، فمتى أصبح قارضاً ، وأعرفه يستتر
بالخشوية ، فمتى ارتبك بين البديهة والروية ، وكان ذا طبع جافي عن التعرض
لنظم القوافي ، وقد كان أخرج من الموصل وليس معه قوت يُوصَلُ فاشتغل
بترهات القصاص ، نصباً على ذوات الأعين من وراء الخصاص .
وعاش يظن نشر الإفك وعظاً وينصب مُحَرِّماً شر الشباك
وأين منابذة الوعظ ، من جهابذة الألفاظ ، بل أين أشعار الكراس من
قولي :

ما في وقوفك ساعة من بأس » . (٥٢)

فأبو تمام كان يعرف الواعظ الموصلي ولكنه إبان معرفته له لم يكن يتعاطى
الشعر ، وإنما كان يتخذ من الوعظ مهنة ، والوعظ الذي كان يقوم به لم يكن
وعظاً صادقاً وإنما كان احتيالاً ونصباً .

وعاش يظن نشر الإفك وعظاً وينصب مُحَرِّماً شر الشباك
والواعظ الموصلي ، حسب وصف أبي تمام له ، إنسان قَلْبٌ يقول كلاماً
ويرجع فيه فلا ينبغي الاطمئنان إلى قوله أو الثقة به ، بل لابد من إحضار شهود
يستمعون إلى أقواله واعترافاته ، ولا بُدَّ من تدوين تلك الاعترافات في مجلس
حُكْمٍ يقول أبو تمام : « متى إنجاز هذا الوعد ، والخُلُفُ منوطٌ بخلق هذا
الوعد ، فإنه يقول ويحول ، وأنت تعرف ما تلي : ﴿ فردوه الى الله

والرسول ﴿ ولو أمكن إقامة هذا الأمر المناد بحضرة ابن أبي ذؤاد أبرأت عند الجمهور ساحتي ، وعدت من أمر الله تعالى إلى مستقر باحتي ، ولكن دون الوصول إلى الحاكم عقبة كؤود ، ولا حاجة بنا إلى الاضرار بالشهود . وإذ قد ضمنت عنه ما ضمنت ، وأُيْمِنْتُ منه على ما أُيْمِنْتُ ، فلا حاجة إليك ، ﴿ وما أريد أن أشق عليك ﴾ ، وهو أن تعدل بيننا في القضية (هكذا) ، والحالة المرضية ، وتفضل عليّ بيد تسديها إليّ ، وتأذن لي في إنشاد أبيات مدحت بها هذا الرئيس ، قلتها خدمة له ، وقربة إليه ، لعل أن تكون الجائزة خروج الأمر العالي بإخراج الخصم إلى مجلس الحكم ، وأن يوكل به من أجلاّد الساهرة من يُسيره معي إلى الدار الآخرة ، لأبرأ بإقراره لي عند قاضي القضاة بما شهدت به هذه المقاضاة ، وليسلم عند الخلفاء الراشدين عرّضي ، ويحسن على الرب الكريم عرّضي . ﴿ ومن عاد فينتقم الله منه والله عزيز ذو انتقام ﴾ (٥٣) .

أبو تمام إذن يريد أن تكون جائزته على القصيدة التي مدح بها « الرئيس » أمراً عالياً بإخراج الواعظ الموصلي إلى مجلس الحكم ، وهو لا يكتفي بهذا بل إنه يأمل أن يوكل به « من أجلاّد الساهرة » من يسيره معه إلى الدار الآخرة من أجل أن يعترف الواعظ بسرقة أمام أحمد بن أبي ذؤاد فتراها ساحة أبي تمام ويُرَدُّ إليه اعتباره ، ويرد إليه أيضاً ما استعبد منه من جوائز وصلات .

أبو تمام يريد أن يُمَيَّنَ الواعظ الموصلي من أجل الشعر ، إذ انه لا يمكن أن ينتقل الواعظ إلى الدار الآخرة بدون أن يموت ، وأبو تمام لن يأمن على شعره بدون أن يميته . أتري أبا تمام يرى أن سرقة الأفكار أشد من سرقة المال ؟ إن سرقة المال جزاؤها القطع ، أما ما رُعم أن هذا الواعظ قد جناه فإن عقوبته لا بد أن تصل إلى الموت ، وابن نصر قد ضمن لأبي تمام موافقة « الرئيس » على ذلك . لقد ضمن له موت الواعظ ، وهو ما يتمناه الراوي نفسه . فمن يا ترى يكون كل من الواعظ والراوي ؟ ذلك ما سنحاول الكشف عنه في الجزء الباقي من البحث .

الواقع :

تحدثنا فيما مضى عن جانب الرؤيا في الظلامه ونريد الآن توجيه الحديث إلى ما نرى أنه الجانب الواقعي فيها .

لقد كان الدافع إلى تأليف الظلامه - فيما يبدو - هو الخصومة التي اشتعلت نارها بين الخالدين والسري الرفاء . فلقد أمضى هؤلاء الشعراء الثلاثة الفترة الأولى من حياتهم في مدينة الموصل^(٥٤) ، وكان السري الرفاء يعمل في صباه في خياطة الثياب وتطريزها إلى أن نبغ في الشعر فأخذ يتكسب به ، ولقد لفت إلى نفسه الأنظار عندما مدح بعض المشاهير وأخذ جوائزهم ، وقد أدت المنافسة بينه وبين الخالدين إلى تنكرهما له فضايقاه حتى اضطر إلى ترك الموصل والذهاب إلى حلب طمعاً في العيش في كنف أميرها سيف الدولة ، وقد عاش في حلب حياة هنيئة إلى أن قدم الخالديان على سيف الدولة ، وتقدمت منزلتهما عنده ، فصارا يمدحانه ، وينادمانه ، ويثلبان السري الرفاء عنده . وكان السري الرفاء يتهم الخالدين بسرقة شعره وادعائه ، وقد أعلن شكواه في عدد من قصائده وناشد الأمراء الذين كان يوجه إليهم قصائده الانتصار له^(٥٥) ، ولكن دعواه على الخالدين لم تلق قبولاً من معظم من ناشدهم ولعل السبب يعود إلى شخصية السري نفسه فهو - فيما يبدو - كان ثقیل الروح على العكس من غريمه اللذين كانا يحسنان الوصول إلى قلب من يتصلان به . وقد استطاع الخالديان أن يوغرا صدر سيف الدولة على السري حتى اضطر إلى ترك حلب والذهاب إلى بغداد حيث كان يقيم كل من الوزير المهلبی ، والكاتب المشهور أبي إسحاق الصابي ، وابن عمه أبي الخطاب الصابي ، وقد نعم بشيء من راحة البال في بغداد وحسنت حاله ، ولكنه مالبث أن سمع بأن الخالدين قادمان إلى بغداد ، وهنا نجده يجلر بالشكوى منها ، وينظم القصائد التي يحذر فيها كلاً من أبي إسحاق الصابي ، وأبي اخطاب الصابي من هذين الذئبين المغتصبين ، ويشير إلى اغتصابهما شعره وإغارتها عليه . ومن أجل أن يعزز السري الرفاء دعواه على الخالدين بالسرقة من شعره وشعر غيره نجده - بعد أن اتخذ الوراق حرفة - ينسخ ديوان كشاجم ويضمه أحسن القصائد التي نظمها الخالديان وذلك من أجل أن يصدق الناس تهمته لهما بأنهما يسرقان الشعر^(٥٦) . وفي ديوانه قصائد كثيرة يشتكي فيها من الخالدين ، وبخاصة الخالدي الأصغر الذي ترجح أنه مؤلف الظلامه ، ومن ذلك قوله :

يا سارق الشعراء ما نظموه من
إن كان شعري في إسارك موثقاً
دُر كزاهرة النجوم مفصل
ما بين مغلول وبين مكبّل

فخف الإله وما أظنك خائفاً
فالناس فيك محيرون تخوفاً
يا خالدي وكل خزيك خالد
ومن قوله فيه أيضاً :

لأبْد من نفثة مصدور
قد أنست العالم غاراته
أثكلني غيْد قواف غدت
يا وارث الأغفال ما حبروا
أعط (قفانبك) أماناً فقد
فحاذروا صولة محذور
في الشعر غارات المغاوير
أبهى من الغيد المعاطير
من القوافي والمشاهير
راحت بقلب منك مذعور^(٥٧)

وقد ذكر الخطيب البغدادي أنه كانت بين السري والخالدين أهاج كثيرة^(٥٩) . ولكن لم يصل إلينا من شعر الخالدين ما يتضمن هجاء للسري ، ولا إشارة إلى اتهامه لها بالسرقة ، ولعل هجاءهما له كان من ضمن ما لم يصل إلينا من شعرهما اذ الذي وصل إلينا إنما هو شيء يسير . وتوجد في ديوان السري قصيدة هجا بها الخالدين قيل في التقديم لها : «قال يهجو الخالدين بعد أن هجياه (هكذا) ووجهها الهجاء إلى ابن العصب الملحي فأذاعه ببغداد^(٦٠)» فهذا التقديم يؤكد مذكره الخطيب البغدادي من أن الخالدين قد هجّوا السري الرفاء .

ولعل الخالدي - مؤلف الظلامه - أراد ان يدافع عن نفسه وعن أخيه بطريقة أجدى من الهجاء الشعري ، إذ لعله اكتشف ان الهجاء بالشعر ، والتصريح بالاسم لن يخرج عن المهاجمة المعتادة التي هي أقرب ماتكون إلى السباب المحض ، ولهذا أثر أن يؤلف عملاً أدبياً مختلفاً ، وأن يحوطه بشيء من الغموض الذي يعلي من قيمته الأدبية .

ولو عدنا إلى الظلامه نستنتقها فإننا سنجد فيها اشارات تشي بأن المقصود بها هو السري الرفاء ، وهذه الإشارات ليست صريحة بالطبع ولكنها تؤيد مانراه ، فالخالدي يفتح ماوصل إلينا من الظلامه بعبارة «إني مخبركم عن سرّي سريتها»^(٦١) والإتيان بهذه العبارة في مطلع الظلامه يوميء من طرف خفي إلى اسم السري الرفاء . وقد أعاد المؤلف هذه العبارة مرة أخرى في البيت الأول من القصيدة التي ختم بها الظلامه حيث قال :

يأعمل العمل في ظعنه سُرَى وسيراً مقارني قرنه^(٦٢)
ولما عاتب المأمون أبا تمام على مديحه إياه وغيره من الناس بأشعار منحولة
وقصائد منقولة ، واستفسر أبو تمام عن ذلك الذي رُعم أنه سرق منه شعره ،
قال المأمون « كأنك لا تعرف الواعظ الموصل البلاد » فالواعظ ينتمي إلى
الموصل ، والسري الرفاء - كما هو معروف - موصل الولادة والنشأة ، والمأمون
يستغرب أن لا يعرف أبو تمام شيئاً عما فعله به رجل من أهل الموصل مع أن أبا
تمام قضى آخر عمره في الموصل . ويذكر الخالدي في الظلامه أن المأمون قال لأبي
تمام واصفا الواعظ الموصل بأنه « الذي انتزعك مدائح . . . بعدما كنت تغير
أسماءها ، وتُحلي بغير نجومها سهاها فأصبح يتقرب إلى ملوك عصره بما كنت تدعيه
ويعي منك ما لم تكن تعيه »^(٦٣) ، والظلامه ترمي إلى إثبات نقيض ماورد على
لسان المأمون ، فالواعظ الموصل هو الذي سيُتهم بالسرقه من أبي تمام ، وتغيير
أسماء قصائده والتقرب بها إلى ملوك عصره . لم كل هذا ؟ إن للسري الرفاء
قصيدة مدح بها أبا البركات لطف الله بن ناصر الدولة قيل في التقديم لها إنه
« يتظلم فيها إليه من الخالدين وقد ادعى شعره وشعر غيره ومدحا به الوزير
المهلبى وقوما من الكتاب والتجار »^(٦٤) ، يقول فيها :

أشكو إليك حليفي غارة شهرا
ذئبين لو ظفرا بالشعر في حرم
سلا عليه سيوف البغي مُصلته
إن قلداك بدّر فهو من لججي
باعا عرائس شعري بالعراق فلا
والله مامدحا حيا ولا رثيا

وتوجد في ديوان السري الرفاء قصيدة أخرى مدح بها أبا الفوارس سلامة بن
فهد قيل في التقديم لها إن السري يُعرض فيها بالخالدين ، وكانا قد مدحا
سلامة بن فهد بقصيدة ثم قلباها في غيره ، ومما قاله السري في هذه القصيدة :

ولست كمن يسترد المديح
يحلّى بمدحته غيره
إذا ما كساه الكريم الميثاب
فيضحى محلى ويمسي سلبا^(٦٥)

كما توجد قصيدة ثالثة قيل في التقديم لها « وقال يتظلم من الخالدين إلى الوزير
أبي محمد الحسن بن محمد المهلبى وقد ادعى شعره فيما مدحاه به » ومن هذه
القصيدة قوله :

هل للغيبين عذر في اغتصابها
 قل للوزير تخرّج إنه سلب
 لا يُعْمِدُ الله ذرّاً حلياًك به
 أضحي ابن فهد حرياً من محاسنه
 وأنت لاشك من أفواف يمتته
 وكيف تسحب وشياً قد تداوله
 لا يعجبك دينار المديح ولم

حلياً يثاب بأوفى اللعن غاصبه
 غشم تعدى على المسلوب سالبه
 فكم فتى عطلت منه ترائبه
 من بعد ما بذلت فيها حرائبه
 عار كما عريت منه مناكبه
 قوم سواك فقد رئت مساجبه
 يضربه باسمك دون الناس ضاربه» (٦٦)

فالسري هنا يتهم الخالدين بأنها سرقا شعرد ومدحا به الناس ، فجاء الخالدي ليقول في الظلامه إن الواعظ الموصلي قد سرق شعر أبي تمام ومدح به الناس ، ولوتساءلنا لم اختار الخالدي أن ينسب الى الواعظ الموصلي السرقة من شعر أبي تمام دون غيره مع أن السري الرفاء قد سرق من أبي تمام ومن غيره ؟ لجاء الجواب بأن السري الرفاء قد نظم قصيدتين طويلتين إحداهما في مديح أبي الخطاب الصابي ، والأخرى في مديح أبي إسحاق الصابي ، وقد اتهم فيهما الخالدين بسرقة شعره ، وشبههما في الفتك ببعض من اشتهروا بشن الغارات من صناديد العرب ، وقد اتكأ السري الرفاء في كلتا القصيدتين على قصيدة لأبي تمام هجا فيها محمد بن يزيد الأموي ، الذي قيل إنه سرق شعرا كان أبو تمام قد كتبه في كتاب فأخذه محمد بن يزيد الأموي وسار به إلى الممدوح وأنشده إياه على أنه من نظمه .

ومن بين مقاله السري الرفاء لأبي الخطاب الصابي محذراً إياه من الخالدين قوله :

بَكَرَتْ عَلَيْكَ مَغِيرَةُ الْأَعْرَابِ
 وَرَدَ الْعِرَاقُ رِبِيعَةَ بْنَ مَكْدَمٍ
 أَقْبَيْنَا شُكَّ بِأَنَّهَا هُمَا
 جَلَبَا إِلَيْكَ الشَّعْرَ مِنْ أَوْطَانِهِ
 شُنَا عَلَى الْأَدَابِ أَقْبَحَ غَارَةٍ
 فَحَذَارُ مِنْ حَرَكَاتِ صِلَى قَفَرَةٍ
 لَا يَسْلُبَانِ أَخَا الثَّرَاءِ وَإِنَّمَا
 فَغَدَتِ نَبِيطُ الْخَالِدِيَةِ تَدْعِي

فاحفظ ثيابك يا أبا الخطاب
 وعتيبة بن الحارث بن شهاب
 في الفتك لا في صحة الأنساب؟
 جلب التجار طرائف الأجلاب
 جرحت قلوب محاسن الآداب
 وحذار من حركات لثي غاب
 يتناهبان نتائح الألباب
 شعري وترفل في حبير ثيابي

ضرباً ولم تند القنا بخضاب
مسيبة لا تهدي لإياب
أسرى وما حملت على الأفتاب
تدمي بظفر للحسود وناب
باعت ظباء الروم في الأعراب^(٦٧)

ومن بين ما قاله السري الرفاء لأبي إسحاق الصابي هذه الأبيات وهي من قصيدة نظمها السري عندما بلغه أن الخالدين قد أرسلوا كتاباً إلى الصابي ، يخبرانه فيه أنها قادمة إلى بغداد ، فقال يحذر منها ويذكر غارتها على شعره :

غارة اللفظ والمعاني الدقاق
ر إليها والصل ذو الإطراق
له مروق الخوارج المراق
ير فأضحى على سرير العراق
فتحليت من بالإملاق
فمضى ، أم عشيّة التحلاق
حين شئت ولا السيوف الرقاق
لا أقلتهم ظهور العتاق
مة بين الحمام والأطواق
بين ذاك الإرعاد والإبراق
تحت ثني لوائها الخفاق
بعذارى الطروس والأوراق
ر منهم والقود الرشاق^(٦٨)

أما قصيدة أبي تمام التي سرق السري الرفاء معانيها فهي هذه :

من بنو تغلب غداة الكلاب
رث أم من عتبة بن شهاب
بال مناع كل خيس وغاب
وهو للحين رانع في كتابي
واستحلت محارم الآداب
ت أسيراً لعبرة واكتساب

في غارة لم تتلم فيها الطبا
تركت غرائب منطقي في غربة
جرحي وما ضربت بحد مهند
أعزز علي بأن أرى أشلاءه
أفئ رماء بغارة مأفونة

قد أظلتك يا أبا إسحاق
وأناك الهام ذو النظر الشز
فاتخذ معقلاً لشعرك يحمي
كان شئ الغارات في البلد القف
كنت من ثروة القريض تحلى
أغداة الكلاب أودت بشعري
غارة لم تكن بسمير العوالي
جال فرسانها علي جلوساً
يا لها غارة في الحو
لو رأيت القريض يرعد منها
وقلوب الكلام تخفق رعباً
وسيوف الضلال تفتك فيها
لتنفست رحمة للخدود الحم

من بنو عامر من ابن الحباب
من طفيل من عامر ومن الحبا
إنما الضيغم المصور أبو الأشد
من غدت خيله على سرح شعري
غارة أسخنت عيون المعاني
لو ترى منطقي أسيراً لأصبح

يا عذارى الكلام صرُتُنَّ من بعد سبائا تُبَعْنَ في الأعراب
عَبَقَاتٍ بالسمع تبدي وجوهاً كوجوه الكواعب الأتراب
قد جرى في متونهن من الإف رند ماءً نظيرُ ماء الشباب^(٦٩)
وباللقاء نظرة سريعة على قصيدة أبي تمام هذه ، وقصيدي السري السابقتين
نجد أن السري قد استفاد من جميع أبيات قصيدة أبي تمام . فلعل الخالدي أراد
بتأليف الظلامه أن يقنع قارئها بأن ماورد في قصيدي السري الرفاء من اتهام
للخالدين بالسرقة ليس من الحقيقة في شيء ، وكلُّ ما في الأمر أن السري سرق
قصيدة أبي تمام وحول الدعوى فيها من محمد بن يزيد الأموي إلى الخالدين
لحاجة في نفسه .

وبالإضافة إلى ما سبق فإن عبارة «الظلامه» التي اتخذها الخالدي عنواناً لعمله
الأدبي قد وردت في قصيدة للسري الرفاء يتظلم فيها من أحد الخالدين إلى أبي
تغلب بن حمدان حيث يقول :

ولابد أن أشكو إليك «ظلامه» وغارة مغوار سجيته الغضبُ
يُخَيِّلُ شعري أنه قومٌ صالح هلاكاً وأن الخالدي له السُّقْبُ^(٧٠)
وقد قال أبو تمام في وصف الواعظ الموصلي : « قد كان عهدي بهذا الرجل
فارضاً ، فمتى أصبح قارضاً . وأعرفه يتستر بالحشوية ، فمتى ارتبك بين
البديهة والروية »^(٧١)

والفارض يراد به العالم بأمر تقسيم الموارد^(٧٢) (علم الفرائض) ، ومعرفة
هذا العلم ضرورية لمن يريد أن يكون واعظاً فهو مُعَرَّضٌ في كل وقت لأن يُسألَ
عن الأنصبة . والفارض مشتق من الفرض ، ومن معاني الفرض الحَزْ في الشيء
والقطع . وقد يكون أبو تمام أراد بقوله هذه الإشارة من طرف خفي إلى المهنة
التي كان السري الرفاء يمتنها في مطلع حياته وهي الخياطة ، لعله أراد بالفارض
الذي يفرض القماش بالمقص ثم يقطعه تمهيداً لتفصيله وخياطته .

أما «الحشوية» التي قال أبو تمام إن الواعظ كان يتستر بها فهي مصطلح له
دلالات متعددة ، فهي تطلق أحياناً على طائفة من الناس تمسكوا بالظواهر
ومالوا إلى التجسيم ، وتطلق في أحيان أخرى على طائفة «لا يرون البحث في
آيات الصفات التي يتعذر إجراؤها على ظاهرها ، بل يؤمنون بما أراده الله مع
جزمهم بأن الظاهر غير مراد ، ويفوضون التأويل إلى الله»^(٧٣) ، وقد كان
المعتزلة يطلقون على بعض الفرق الإسلامية المخالفة لهم لقب الحشوية ،

ومذهب الاعتزال - كما هو معروف - قد ازدهر في عصر المأمون ، والمعتصم ،
والواثق حيث أصبح المذهب الرسمي للدولة ، والسري الرفاء كان يكره
الاعتزال ويهجو المعتزلة ، أراد علي بن عيسى الرماني أن يعتنق مذهب الاعتزال
فرفض وقال :

أقارِع أعداء النبي وآله قراعاً يفِل البيض عند قراعه
ومعتزلي رام عـزل ولايتي عن الشرف العالي بهم وارتفاعه
فما طوعتني النفس في أن أطيعه ولا أذن القرآن لي في اتباعه (٧٤)

ودعاه شخص اسمه أبو الجيش فارس بن اليمج إلى الاعتزال فقال فيه :
كفرت ولم أشكر نصيحة فارس وكم من نصيح مثله حُرِمَ الشُّكرا
أراني طريق الاعتزال ولم يُرِدْ سوى أن أُسَبِّ الله والعالم الطُّهراً
سأستأذن القرآن فيما دعوتني إليه ولا أعصي لِمنزِلِهِ أمراً (٧٥)
فالواعظ الموصل حشوي ، والسري الرفاء حشوي كذلك ، وأبو تمام في
قوله للمأمون إن الواعظ يتستر بالحشوية كان يهدف إلى إثارة المأمون ضد
الواعظ .

وقال أبو تمام أيضاً في وصف الواعظ الموصل : « وكان قد أخرج من الموصل
وليس معه قوت يوصل فاشتغل بترهات القصاص ، نصباً على ذوات الأعين من
وراء الخصاص .

وعاش يظن نشر الإفك وعظاً وينصب مُحَرِّماً شر الشباك
وأين منابذة الوعظ ، من جهابذة الألفاظ ، بل أين أشعار الكراس من
قولي :
ما في وقوفك ساعة من بأس . (٧٦) .

لقد كان السري فقيراً ، وقد احترف الخياطة والتطريز - كما ذكرنا - وقد
اضطرته ظروف الحياة وعداوة الخالدين له إلى مغادرة الموصل طلباً للرزق ،
ومن بين الأعمال التي جربها الوراق ، فقد كان ينسخ الدواوين لنفسه ولغيره
بالأجرة ، ولعل مُراد الخالدي بقوله على لسان أبي تمام : « فاشتغل بترهات
القصاص » ، وقوله :

وعاش يظن نشر الإفك وعظاً وينصب مُحَرِّماً شرَّ الشباك
ماسبقت الإشارة إليه من اتهام السري للخالدين بالسرقة من شعره وشعر

غيره ، ومانصّ عليه الثعالبي في ترجمته للسري من أنه كان يدس في شعر كشاجم ، عند نسخه ديوانه ، «أحسن شعر الخالدين ليزيد في حجم ما ينسخه ، وينفق سوقه ، ويغلي سِغره ، ويشنع بذلك على الخالدين ، ويفض منها ، ويظهر مصداق قوله في سرقتها»^(٧٧) ، وإذا كان هذا الذي ذكره الثعالبي صحيحاً فإن عمل السري يُعدُّ من الترهات ومن نشر الإفك . وقد ألمح أبو تمام إلى حرفة الوراقة التي كان السري يمتنها عندما قال : «بل أين أشعار الكراس من قولي : ما في وقوفك ساعة من باس» .

وقد ذكر الخالدي على لسان ابن نصر أن الواعظ الموصلّي عندما أشاع ما أشاعه من إفك في كل من حمص ودمشق لم تتلق إشاعته بالقبول بل قوبلت بالرفض والإنكار «وكان قادة حمص ، وسادة دمشق تروعه حتى كُوشِفَ وقُوشِفَ ، ورُجِعَ به القهقري ، ودفع في صدره إلى ورا . . . ولم تزل تضطره كثرة التوبيخ ، وقلة الناصر والصريخ إلى أن شهد على نفسه منذ ليالي ، بالبراءة من أناشيده الخوالي والتوالي ، وأذعن بالاقرار ، بما دافعت عنه يد الانكار»^(٧٨) ويواصل ابن نصر كلامه مخاطباً أبا تمام : «وأزيدك فيما أفيدك إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا»^(٧٩) .

والسري الرفاء في دعواه على الخالدين بسرقه شعره لم ينجح في إقناع من يخاطبهم بصدق دعواه ، بل كانت تلك الدعوى تقابل أحياناً بالإهمال ، وأحياناً بالرفض والمجابهة ، وإذا استثنينا مقاله صاحب الفهرست عن الخالدين من أنها «إذا استحسنا شيئاً غصباه صاحبه حياً كان أو ميتاً ؛ لا عجزاً منها عن قول الشعر ولكن كذا كانت طباعها»^(٨٠) فإن معظم من ترجم لهما وللسري ، أو تحدث عن خصومتها معه يُضعف دعواه عليهما ، ويفضلها عليه . ومن تحدث عن ذلك أبو اسحاق الصابي وذلك في رسالة بعث بها إلى الخالدين ينفي فيها أن يكون قد تأثر بدعوى السري الرفاء عليهما . يقول الصابي مخاطباً الخالدين : «فكيف ظننتما بي مساعدة سري الشاعر على عداوتكما ، والرضا بطعنه عليكما . . . نعم - أيدكما الله - تأدّى إليّ عن سري كلامه فيكما ، وطعنه عليكما ، وأنا إذ ذاك لا أجمع بين اسمه وشخصه ، فكنت أتلقي الحكاية عنه بالرد ، وألقم راويها الحجر ، وأعتدهما جميعاً من ضرائر الحسنة . ثم سئلت استماع شعر مدحني به فلم أجب إلى ذلك إلا بعد أن شرطت أن لا يقرع سمعي منه ذكر لكما بسوء ، ولا إشارة فيكما إلى غمز ، فبذل من نفسه ذلك وتجاوزته إلى طلب

الصلح ، وجنح الى السلم ، ونجع بطاعتي في الإمساك عن كل سالف ، والإغماض عن كل ماض ، وامثال أمري في الانتقال عن عداوتكما إلى مودتكما ، والانصراف عن مخالفتكما إلى موافقتكما . ثم حضر فقال مثل الرسالة ، وأحضرتني قطعة من شعره فيها أشعار لكما ، فأخرجت ما عندي من نسخها ، وجعلت أناظره وينظرني ، وأردّ عليه ويدّعي عندي ، فلما طال ذلك عرّفته أنه نقض الشرط بيننا ، وفسخ الأصل الذي عليه اجتمعنا ، فعاد إلى الإمساك ، ووقف على انتظار الاجتماع . . وأحضرتني عدة قصائد إلى الوزير - أطل الله بقاءه - قد كان رفع نسخها لها إلى جماعة من حاشيته - أيده الله - ليوصلوها ، فتخوفت أن تصل من جهة غيري ، ويُعاد عليه من هذا الخوض ما يُتحمّل فيه عليكما ، ويخالف إثاري فيكما ، فعرضت بعض القصائد ، وذكر له بعض الحاضرين ما بينه وبينكما من هذه المشاجرة فقال - أدام الله عزه - بهذا اللفظ : قد كثّر في الشعراء من يسمو إلى منازعتها ، ويتمرس بمجاذبتها» (٨١) .

ففي هذا الجزء الذي أوردناه من رسالة الصابي نجد أن دعوى السري لم تلق قبولاً من أبي إسحاق الصابي ، بل إنه قد رفضها وناقش السري فيها ، كما أنها لم تلق قبولاً من الوزير المهلب ، كما أشار إلى ذلك الصابي في آخر الرسالة . وقد نجح الصابي - كما تشير الرسالة - في إقناع السري بعدم التعرض للخالدين بأى غمز في الشعر الذي ينشده امامه ، وأبدى السري استعداداً لمصالحة الخالدين ، وتناسي ما كان بينه وبينهما من خصومة . إن هذا الذي ذكره الصابي عن السري يشبه من بعض الجوانب ما أوردناه قبل ذلك من كلام الخالدي عن الواعظ الموصلي وعن قرب تراجعهم عن ادعاء شعر أبي تمام . وبدلاً من أن تتحسن العلاقة بين السري الرفاء وبين الخالدين نتيجة لمسامحي الصابي نجد أن هذه العلاقة قد ساءت لدرجة كبيرة عندما قدّم الخالديان إلى بغداد ، فقد أخذ الخالديان في ثلب السري الرفاء عند الوزير المهلب ، وعند كبار القوم ببغداد فكانت النتيجة أن حُرّم السري من الهبات التي كان يحصل عليها ، فاشتد فقره ، وركبه الدين ، ولذا لم يستطع أن يلتزم بما وعده بأبى إسحاق الصابي من تناسي ما شجر بينه وبين الخالدين ، ناهيك عن الانتقال عن عداوتها إلى مودتها . لقد استمر السري يهجو الخالدين ، ويتهمهما بسرقة شعره وشعر غيره إلى أن وافاه

أجله ببغداد^(٨٢) . وبسبب تراجع السري عما وعد به أبا إسحاق الصابي نجد الخالدي في الظلامه يجعل أبا تمام يتشكك في صحة قول ابن نصر عن الواعظ الموصل : «إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا»^(٨٣) .

لقد تساءل أبو تمام : « متى إنجاز هذا الوعد ؟ والخلف منوط بخلق هذا الوعد ، فإنه يقول ويحول ، وأنت تعرف ما تلي « فردوه إلى الله والرسول » .^(٨٤)

لقد وصف أبو تمام الواعظ الموصل بصفات يرغب الخالدي في أن يصف بها السري الرفاء . لقد وصفه بالوعد ، وبإخلاف الوعد ، وبأنه يقول ويحول . ولم تقف رغبة الخالدي في شفاء نفسه من السري الرفاء (الواعظ الموصل) عند حد القذف بهذه العبارات بل إننا نجده يحرمه كُلية من الكلام والدفاع عن نفسه ، فهو لم يسمح له في الظلامه بأن ينطق ببنت شفة . كما أننا نجده يجعل ابن نصر يسارع إلى الموافقة على موت الواعظ الموصل وذلك عندما أنشأ أبو تمام القصيدة التي مدح بها « السيد الرئيس » على أمل أن تكون الجائزة عليها صدور أمر ذلك الرئيس بإخراج الواعظ الموصل إلى مجلس الحكم ، وأن يوكل به من أجلاء الساهرة من يسيره معه إلى الدار الآخرة . لقد سارع ابن نصر إلى ضمان هذا الذي أمّله أبو تمام من ذلك الرئيس^(٨٥) . وابن نصر بهذا يكون قد ضمن لأبي تمام موت الواعظ الموصل ، كما سبق أن ذكرنا . ولولا رغبة الخالدي العارمة في موت السري الرفاء لما وجدناه يجعل ابن نصر يسارع إلى إعطاء الضمان لأبي تمام قبل أن يأخذ رأي ذلك الرئيس الجليل في أمر له صلة بالحياة والموت . يبدو من كل هذا الذي ذكرناه أن ابن نصر هو الخالدي نفسه ، وأن الواعظ الموصل هو السري الرفاء .

هذه هي الظلامه كما بدت لنا في جانبيها : جانب الرؤيا وجانب الواقع ، وجانب الرؤيا فيها أكثر إشراقاً وفناً من جانب الواقع . وقد بدا لنا الخالدي في الظلامه رائدا سبق بفته الأديبين ابن شهيد الأندلسي وأبا العلاء المعري ، فقد ألّف ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع في حدود سنة ٤١٥ هـ^(٨٦) وألّف أبو العلاء المعري رسالة الغفران في حدود سنة ٤٢٤ هـ^(٨٧) .

أما الخالدي فقد سبق أن رجحنا أنه أَلَفَ الظلامه في الثلث الأخير من القرن الرابع الهجري ، فهو - كما نرى - سابق لهما في تصوير أحداث وقعت في عالم آخر غير عالمنا الدنيوي . والخالدي متأثر بقصة الإسراء والمعراج ، ومظاهر هذا التأثير كثيرة من بينها ما نجده في مطلع الظلامه حيث يقول الراوي : « إني مخبركم عن سُرى سريتها ومنام رأيته . . طال به الليل »^(٨٨) فالتيان بلفظ السُرى ، وإن كنا قد قلنا في موطن سابق إنه ربما كان يشير إلى اسم السري الرفاء ، فإنه ، وقد جاء مقرونا بكلمة الليل ، يومىء إلى قول الله تعالى في سورة الإسراء « سبحانه الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى »^(٨٩) ، كما أن قول أبي تمام في الظلامه « كنت بحضرة القدس »^(٩٠) يومىء إلى قصة الإسراء والمعراج ، فالرسول ﷺ قد أُسْرِىَ به إلى بيت المقدس ومنها عرج به إلى السماء . وقول الراوي في الظلامه « رأيت فيما يراه الحالم الرائي »^(٩١) . ربما كان إشارة إلى ما ورد في قصة الإسراء ، فقد روى البخاري في صحيحه أنه « ليلة أسري برسول الله ﷺ من مسجد الكعبة انه جاءه ثلاثة نفر قبل أن يوحى إليه وهو نائم في المسجد الحرام فقال أولهم : أيُّهم هو ؟ فقال أوسطهم : هو خيرهم ، فقال آخرهم : خذوا خيرهم ، فكانت تلك الليلة فلم يرهم ، حتى أتوه ليلة أخرى فيما يرى قلبه وتنام عينه ، ولا ينام قلبه . . . »^(٩٢) .

والنقد الأدبي الموجود في الظلامه قليل وبسيط ، فهو يتضمن أولاً اهتمام أبي تمام بالسرقة من شعر الواعظ الموصل ، ثم تنعكس القضية فيصبح الواعظ الموصل هو السارق وأبو تمام هو المسروق منه . واختيار الخالدي أبا تمام ليكون الرجل الذي تُوجَّه إليه تهمة السرقة اختيار له ما يبرره ، وذلك أن أبا تمام قد اتهم من قِبَل كثير من النقاد بأنه كان يسرق من غيره ، ومن بين الذين اتهموه بذلك عبدالله بن المعتز وذلك في رسالة تحدث فيها عن محاسن أبي تمام ومساوئه ، ولم تصل إلينا تلك الرسالة كاملة وإنما وصل إلينا منها الجزء الخاص بالمساوئ ، وفي ذلك الجزء يقول ابن المعتز : « ولما نظرت في الكتاب الذي أَلَفَهُ (أبو تمام) في اختيار الأشعار ، وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذِكْرَهُ ، وجعل بعضه عُدَّةً يرجع إليها في وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ، ويقنعوا باختياره لهم

فتغيب عليهم سرقاته» (٩٣ ع) . وهذا الذي قاله ابن المعتز عن عمل أبي تمام في اختيار الأشعار فيه كثير من المبالغة وربما التجني ، فقد أثنى عدد من العلماء على حسن اختيار أبي تمام وجودة صنعه (٩٤) .

وسرقات أبي تمام من الشعراء معروفة مشهورة ، وقد تحدث عنها عدد من النقاد غير ابن المعتز ، من بينهم : علي بن المنجم ، وابن أبي طاهر طيفور ، وأبو الضياء بشر بن يحيى النصيبي ، والآمدني (٩٥) . والأمر الطريف في الظلامة أن الخالدي قد جعل أبا تمام يعترف بأنه كان يسرق من غيره ، وقد ورد ذلك الاعتراف في أكثر من موطن ، فعندما كان أبو تمام يعاتب ابن نصر وبقية الأدباء على تضييعهم لحقه ، مع أنه صاحب الفضل الأكبر عليهم ، رأيناه يقول لهم : « ألسنت أول من شرع لكم البديع . . . وعلمكم شئ الغارات » (٩٦) . فأبو تمام لم يكتف بشن الغارة على الشعراء وإنما نصب من نفسه معلما لهم كيف يسرقون . وفي موطن آخر من الظلامة نجد الخالدي يجعل أبا تمام يعترف بأنه كان يسرق من غيره ، في الوقت الذي كان يحاول فيه نفي التهمة عن نفسه ، فعندما أخبر المأمون أبا تمام بعبته عليه بسبب سرقة من الواعظ الموصلي سارع أبو تمام إلى نفي أن يكون قد سرق منه شيئا وهنا طالبه المأمون أن يأتي بدليل قاطع يثبت براءته ، وطلب منه أن يستنصر قومه ويستعين بهم ، فقال أبو تمام : « قد بدت بيني وبين قومي جراح فأتيتهم شاكي السلاح . . . »

وكنت إذا قومي غـزوني غـزوتهم
فهل أنا في ذا آل همدان ظالم » (٩٧)
فأبو تمام يشير إلى أن الشعراء كانوا يسرقون منه ، وأنه هو أيضا كان يسرق منهم .

وقد وردت في الظلامة إشارة إلى السرقة الرديئة المتمثلة في سرقة الواعظ الموصلي من أبي تمام . يقول ابن نصر عن الواعظ : « وقيل أين يذهب بك ، وما هذه الشقشقة في محبك ، أفي مجلس هذا الشريف . . . تبهرج لباس الأيام ، وتبرج عوانس الغلام ، وتطوي من القوافي ما خلق ورث ، وتوري فيما أنهكه العث » (٩٨) ويقول ابن نصر لأبي تمام : « إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا . . . لعلمه أنه قد أخلق منه ما جد ، وإلى متى يتحل هذا اللعك المردد » (٩٩) . إن سرقة الواعظ سرقة رديئة ومكشوفة وهي لهذا معيبة .

أما السرقة الخفية التي تتضمن تطويرا للمعنى المسروق ، أو الطريقة التي عُرض بها فإنها لا تُعد عيبا في رأي كثير من النقاد بل إن بعضهم يراها مزية .
والقضية النقدية الثانية التي اشتملت عليها الظلامة هي دعوى أبي تمام أنه أول من شرع للناس البديع ، لقد قال مخاطبا ابن نصر : « ألتست أول من شرع لكم البديع ، وأنبع لكم عيون التقسيم ، والتصريع ، والترصيع ، وعلمكم شَنّ الغارات على ما سَنَّ من عجائب الاستعارات ، وأراكم دون الناس غرائب أنواع الجناس . وكل شاعر بعدي ، وإن أغرب . . فلا بد له من الاعتراف بأساليبي ، والاعتراف من ينابيع قلبي » (١٠٠) . ودعوى أبي تمام أنه أول من شرع للناس البديع دعوى غير ثابتة ، وقد فندها ابن المعتز في كتاب البديع ، فهو قد جمع في هذا الكتاب أمثلة كثيرة من القرآن الكريم ، واللغة ، وأحاديث الرسول ﷺ ، وكلام الصحابة ، والأعراب ، وغيرهم « من الكلام الذي سباه المحدثون البديع ليعلم أن بشار ، ومسلما ، وأبا نواس ، ومن تقيلمهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فَعَرَفَ في زمانهم حتى سُمِّيَ بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شَغَفَ به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط ، وثمرة الإسراف ، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قرنت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يُسْتَحْسَن ذلك منهم إذا أتى نادرا ، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل . وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال ويقول : لو أن صالحا نشر أمثاله في شعره ، وجعل بينها فصولا من كلامه لسبق أهل زمانه ، وغلب على مَدِّ ميدانه ، وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى » (١٠١) .

كان هدف ابن المعتز إذن أن يقول للمحدثين وعلى رأسهم أبو تمام إنكم لم تخترعوا هذه المحسنات ، بل إنها موجودة لدى السابقين ، والشيء الذي فعلتموه إنما هو الإكثار منها ، والإكثار من الشيء دليل على أنه لم يأت طبعاً . ولا شك لدينا أن أبا تمام لن يكون راضيا عن ابن المعتز ، فهو قد قسا عليه في قضية السرقة - كما رأينا - وهو هنا يسلبه فضل الريادة في موضوع البديع ، ولهذا رأينا الخالدي ، رغبة منه في إرضاء أبي تمام وشفاء نفسه من ابن المعتز ، يجعل

الواعظ الموصلبي يبيدي اهتماما بشعر ابن المعتز بعد أن عزم على التخلي عما سرقه من شعر أبي تمام ، كأن الخالدي بهذا يقول لأبي تمام : إن الواعظ الموصلبي سيتخلى عن شعرك ، وإنه آخذ في السرقة من شعر ابن المعتز ، ذلك الذي قسا عليك وحاول تجريدك من كثير مما تفخر به ، « إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا . . . وقد كان طالبني منذ أيام بإعارة شعر ابن المعتز ، مطالبة مضطر إليه ملتز ، وقد استرحت من شره وضييره ، والسعيد من كُفي بغيره » (١٠٢) .

إن عمل الخالدي هنا هو نوع من رد الجميل لأبي تمام - كما مر بنا - قد فضل الراوي ابن نصر (الخالدي) على بقية شعراء عصره « ألسن ابن نصر شاعر العصر ؟ » (١٠٣) ، وشهادة من هذا الشاعر العظيم هي أقصى ما يطمح إليه الخالدي لتعزيز موقفه أمام اتهامات السري الرفاء .



الهوامش

- ١ - شهاب الدين أحمد بن محمد الخفاجي ، ربحانة الألبيا وزهرة الحياة الدنيا ، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو ، ط ١ (القاهرة : عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧) ، ج ٢ ، ص ٤١١ .
- ٢ - نُشرت الرسالة الحاتمية ضمن كتاب : الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي ، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي ، ط ٢ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٩) ، ص ص ٢٧١ - ٢٩٠ .
- وُنشرت الرسالة الموضحة بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، (بيروت ، دار صادر ودار بيروت ، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥) .
- ٣ - الخفاجي ، ربحانة الألبيا ، ج ٢ ، ص ص ٢١ - ٤٢٧ .
- ٤ - المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٤٢٨ ، والظلامه تشغل الصفحات ٤٢٨ - ٤٣٩ .
- ٥ - عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، ط ٥ ، (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٥) ج ٢ ، ص ص ٥٣٩ - ٥٣٠ ، محمد بن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات ، تحقيق د . إحسان عباس ، (بيروت ، دار الثقافة ١٩٧٤) ج ٢ ، ص ص ٥٢ ، ٥٧ ، ج ٤ ، ص ٥٢ ، فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربي ، ترجمة عرفة مصطفى ، المجلد الثاني (الرياض ، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣) ج ٤ ، ص ص ٣٣٤ - ٢٣٥ .
- ٦ - انظر عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٢ ، ص ص ٥٣٩ - ٥٤٠ . سامي الدهان (محقق) ، ديوان الخالدين ، (بيروت ، دار صادر ، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢) مقدمة المحقق ص ٩ ، و ص ٢٠٢ .
- ٧ - محمد بن إسحاق النديم ، كتاب الفهرست ، تحقيق رضا - تجدد ، (طهران ، ٩٧١) ص ١٩٥ . سامي الدهان ، ديوان الخالدين ، ص ص ٢٠٤ - ٢٠٥ . صلاح الدين خليل بن أيبك الصفيدي ، كتاب الوافي بالوفيات ، ج ١٥ ، تحقيق بيرند راتكه (فيسبادن ، فرانز شتاينر ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩) ص ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .
- ٨ - أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم الخالدين ، كتاب الاشياء والنظائر ، تحقيق د . محمد يوسف (القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٥) ، ج ٢ ، ص ٤٣٥ .
- ٩ - المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٣٢ .
- ١٠ - النديم ، الفهرست ، ص ١٩٥ .
- ١١ - أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري ، رسالة الغفران ، تحقيق د . عائشة عبدالرحمن ، بنت الشاطيء ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧) ص ٤٢٤ .
- ١٢ - الخفاجي ، ربحانة الألبيا ، ج ٢ ، ص ٥٣٤ .
- ١٣ - انظر في ذلك : أبو منصور عبدالملك بن محمد ، الثعالب ، بقيمة الدهري محاسن أهل العصر ، تحقيق ، محمد محيي الدين عبدالحميد ، (القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٣٧٥هـ - ١٣٧٧هـ) ج ٣ ، ص ١٣٦ . أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، (بيروت ، دار الكتاب العربي ، بلا تاريخ) ج ٢ ، ص ص ٢٤٦ - ٢٤٧ . وقد ذكر الدكتور عمر فروخ أن الشريف الرضي « قال الشعر وعمره خمس عشرة سنة » ، فعلى هذا يكون الشريف الرضي عند وفاة الخالدي الأكبر ، وفقا للرواية التي تقول إنه توفي سنة ٣٧٠ ، لم يبدأ في قول الشعر بعد . انظر : عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، ج ٣ ، ص ٥٩ .

- ١٤ - شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، (بيروت، دار الثقافة ١٩٦٨ - ١٩٧٢) ج ٥، ص ٣٥٩ - ٣٦٩. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج ١٣، ص ٢٧٦. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ٥: عصر الدول والإمارات، (القاهرة، دار المعارف ١٩٨٠) ص ٣٧٥ - ٣٧٦. عمرفروخ، تاريخ الأدب العربي، ج ٣، ص ٩٨.
- ١٥ - محمود جبر الريدادي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، (بيروت، دار الفكر، ١٩٦٧) ص ٢٩٣.
- ١٦ - المرجع نفسه، ص ٢٩٣.
- ١٧ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط ٢، (بيروت، دار الثقافة ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨) ص ١٨٥. الهامش رقم ١.
- ١٨ - وردت الإشارة في البيت الآتي:
ففر بنحل العلا وقيل كرم المثل
- انظر: الخفاجي، ربحانة الألباء، ج ٢، ص ٤٣٨.
- ١٩ - النعلابي، ينمية الدهر، ج ٤، ص ٢٥٧ - ٢٥٨. عمرفروخ، تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٥٩٥ - ٥٩٦.
- ٢٠ - ومما يؤكد إمكانية إطلاع الخالدي على مقامات البديع أن هذا الأخير قد بدأ في كتابة مقاماته في وقت مبكر. وذلك في عام ٣٧٥. انظر: عمرفروخ، تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٥٩٧.
- ٢١ - الخفاجي، ربحانة الألباء، ج ٢، ص ٤٢٨.
- ٢٢ - المصدر نفسه، وكذا الصفحة.
- ٢٣ - المصدر نفسه، ص ٤٢٨.
- ٢٤ - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- ٢٥ - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- ٢٦ - المصدر نفسه، ص ٤٢٩.
- ٢٧ - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- ٢٨ - المصدر نفسه، ص ٤٣٨.
- ٢٩ - المصدر نفسه، ص ٤٣٤ - ٤٣٧.
- ٣٠ - المصدر نفسه، ص ٤٣٥ - ٤٣٧.
- ٣١ - المصدر نفسه، ص ٤٣٧ - ٤٣٨.
- ٣٢ - المصدر نفسه، ص ٤٢٩ - ٤٣٠.
- ٣٣ - ورد في القاموس المحيط أن «حظيرة القدس» هي الجنة. انظر مادة: حظير.
- ٣٤ - الخفاجي، ربحانة الألباء، ج ٢، ص ٤٢٩ - ٤٣٠.
- ٣٥ - المصدر نفسه، ص ٤٣٦ - ٤٣٨.
- ٣٦ - أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤) ج ١، ص ٣٥٦ - ٣٦٢، ٣٤٨، ٣٦٩، ٣٧١، ٣٧٤ - ٣٨٢، ٣٨٤، ٣٩١ - ٣٩٦، ٤٠٠. ج ٢، ص ٢١٨، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٠٨، ١٣١٣. وانظر: نجيب محمد البهبهتي، أبو تمام الطائي، حياته وشعره (الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢) ص ١٤٧ - ١٤٩.
- ٣٧ - محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق، خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي (بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بلا تاريخ) ص ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨.
- ١٥٤.
- ٣٨ - المصدر السابق، ص ١٤١ - ١٤٢.
- ٣٩ - الخفاجي، ربحانة الألباء، ج ٢، ص ٤٢٩ - ٤٣٠.
- ٤٠ - المصدر نفسه، ص ٤٣٠ - ٤٣١.
- ٤١ - المصدر نفسه، ص ٤٣١.
- ٤٢ - انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج ٢، ص ١٥ - ١٧.
- ٤٣ - الخفاجي، ربحانة الألباء، ج ٢، ص ٤٣١ - ٤٣٢.

- ٤٤ - المصدر نفسه ، ص ٤٣٢ .
- ٤٥ - المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
- ٤٦ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٦ ، ٤٣٠ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ - ٤٣٦ .
- ٤٧ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ - ٤٣٧ .
- ٤٨ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٩ - ٤٣١ ، ٤٣٧ .
- ٤٩ - المصدر نفسه ، ص ٤٣٠ .
- ٥٠ - المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
- ٥١ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٠ - ٤٣١ .
- ٥٢ - المصدر نفسه ، ص ٤٣١ .
- ٥٣ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ - ٤٣٨ .
- ٥٤ - انظر : الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ج٢ ، ص ص ١١٧ - ١١٩ ، ٣٩٧ . الخالديان ، كتاب الاشباه والنظائر ، ج١ ، مقدمة المحقق ، ص ص ١ - ج .
- ٥٥ - الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ج٢ ، ص ص ١١٨ - ١١٩ ، ١٤٢ ، ١٤٤ - ١٤٦ ، ١٨٤ . الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، ج٩ ، ص ١٩٤ . السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، تحقيق ودراسة ، حبيب حسين الحسني (بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨١) ج١ ، ص ص ٣٢٠ ، ٤١٠ ، ج٢ ، ص ص ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ ، ٤٩٥ ، ٦٨٢ .
- ٥٦ - الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، ج٩ ، ص ١٩٤ . الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ج٢ ، ص ص ١١٨ - ١١٩ .
- ١٤٥ - ١٤٧ . الخالديان ، كتاب الاشباه والنظائر ، ج١ ، مقدمة المحقق ، ص ص ج - ك .
- ٥٧ - السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ج٢ ، ص ٥٥٢ .
- ٥٨ - المصدر نفسه ، ص ١٩٧ .
- ٥٩ - الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، ج٩ ، ص ١٩٤ .
- ٦٠ - السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ج٢ ، ص ١٧١ .
- ٦١ - الخفاجي ، ريحانة الالبثا ، ج٢ ، ص ٤٢٨ .
- ٦٢ - المصدر نفسه ، ص ٤٣٨ .
- ٦٣ - المصدر نفسه ، ص ٤٣١ .
- ٦٤ - السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ج٢ ، ص ٢٠٠ . وانظر ايضا : الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ج٢ ، ص ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- ٦٥ - السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ج١ ، ص ص ٣٤٤ ، ٣٤٦ .
- ٦٦ - المصدر نفسه ، ص ص ٣٢٠ - ٣٢٣ .
- ٦٧ - المصدر نفسه ، ص ص ٤١٠ - ٤١٥ .
- ٦٨ - المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ص ٤٩٥ - ٤٩٧ .
- ٦٩ - ابو تمام ، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، ج٤ ، ص ٣٠٨ .
- ٧٠ - السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ج١ ، ص ص ٣٨٧ ، ٣٩١ .
- ٧١ - الخفاجي ، ريحانة الالبثا ، ج٢ ، ص ٤٣١ .
- ٧٢ - انظر لسان العرب لابن منظور ، مادة « فرض » .
- ٧٣ - محمد علي التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، (بيروت ، دار صادر ، بلا تاريخ) ج١ ، ص ص ٣٩٦ - ٣٩٧ . وانظر النديم ، كتاب الفهرست ، ص ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .
- ٧٤ - النديم ، كتاب الفهرست ، ص ٢١٨ .
- ٧٥ - السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، ج٢ ، ص ٢٦٨ .
- ٧٦ - الخفاجي ، ريحانة الالبثا ، ج٢ ، ص ٤٣١ .
- ٧٧ - الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ج٢ ، ص ١١٨ .
- ٧٨ - الخفاجي ، ريحانة الالبثا ، ج٢ ، ص ٤٣٦ .
- ٧٩ - المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
- ٨٠ - النديم ، كتاب الفهرست ، ص ١٩٥ .

- ٨١ - الخالديان ، كتاب الاشياء والنظائر ، ج١ ، مقدمة المحقق ، ص ص ، هـ - و .
- ٨٢ - الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، ج٩ ، ص ١٩٤ .
- ٨٣ - الخفاجي ، ربحانة الألبا ، ج٢ ، ص ٤٣٦ .
- ٨٤ - المصدر نفسه ، ص ٤٣٧ .
- ٨٥ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٧ - ٤٣٧ .
- ٨٦ - انظر : احمد هيكل ، الادب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ط٧ ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩)
ص ص ٣٨٢ - ٣٨٣ . الشاذلي بو يحيى ، ابن شهيد الأندلسي ، (تونس ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر
والتوزيع ، ١٩٩٣) ص ص ٢٠٥ ، ٢٠٧ .
- ٨٧ - هيكل ، الادب الأندلسي ، ص ٣٨٤ . بو يحيى ، ابن شهيد ، ص ص ٢٠٥ - ٢٠٧ .
- ٨٨ - الخفاجي ، ربحانة الألبا ، ج٢ ، ص ٤٢٨ .
- ٨٩ - سورة الإسراء ، الآية ١ .
- ٩٠ - الخفاجي ، ربحانة الألبا ، ج٢ ، ص ٤٢٩ .
- ٩١ - إسماعيل الانصاري ، الإسراء والمعراج من تفسير ابن كثير ، (الرياض ، مكتبة الرياض الحديثة ،
بلا تاريخ) ص ص ١٦ - ١٧ ، ١٩ ، ٣٩ ، ٤٠ - ٤١ ، ٤٥ .
- ٩٢ - محمد بن اسماعيل البخاري ، صحيح البخاري (استانبول ، المكتبة الإسلامية ، ١٩٧٩) ، ج٨ ، ص
٢٠٣ .
- ٩٣ - وصل إلينا الجزء الخاص بالمساويء ضمن كتاب الموشح للمرزباني . انظر : محمد بن عمران المرزباني ،
الموشح ، تحقيق علي محمد الجاوي ، (القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥) ص ص ٤٧٠ ، ٤٧٨ .
- ٩٤ - انظر مثلا : ضياء الدين بن الأثير ، الاستدراك ، تحقيق ، حفني محمد شرف ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو
المصرية ، ١٩٧٨) ص ص ٢١ - ٢٢ . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٧٢ .
- ٩٥ - انظر : محمود الربدوي ، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، ص ص ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٢ ، ٢١٤ .
- ٩٦ - الخفاجي ، ربحانة الألبا ، ج٢ ، ص ٤٢٩ .
- ٩٧ - المصدر نفسه ، ص ٤٣٢ .
- ٩٨ - المصدر نفسه ، ص ٤٣٦ .
- ٩٩ - المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ - ٤٣٧ .
- ١٠٠ - المصدر نفسه ، ص ٤٢٩ .
- ١٠١ - عبدالله بن المعتز ، كتاب البديع ، تحقيق ، اغناطيوس كراتشوفسكي ، (بغداد ، مكتبة المثنى ،
١٩٦٧) ص ص ١ - ٢ .
- ١٠٢ - الخفاجي ، ربحانة الألبا ، ج٢ ، ص ص ٤٣٦ - ٤٣٧ .
- ١٠٣ - المصدر نفسه ، ص ٤٢٨ .

سدّاسية الأيام الستة الجنس الأدبي؟

حسنى محمود

« تعد أشكال الجنس الأدبي من أهم
الأنظمة الإشارية التي تقوم بتوصيل
العمل الأدبي .

ألستر فاو لير

عن النقد والحرية : ١٤٦

« لا تخطر فكرة للفنان ، مهما كانت عظمتها »
« وليس لها وجود في قشرة الصخر »
« فكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل »
« هو أن تفك سحر الرخام »

مايكل أنجلو

عن الرواية العربية ، واقع وآفاق : ٢٩٧

(١)

يتفق جميع الدارسين على فريدة السداسية وتميزها بين الكتابات القصصية المعاصرة . ولم يكن هذا التقدير - في حقيقته - بسبب التعاطف السياسى مع موضوعها المتصل بقضية تمس أعماق النفس العربية ، أو لأنها صادرة في فلسطين المحتلة وفي أعقاب هزيمة ١٩٦٧ فحسب ، وإنما لأنها - في الأساس - نموذج فنى متطور في بنائته القصصية الجديدة ، وفي أصالته النابعة من روح التراث ، ومن ضرورات الموضوع وضرورات التوازن بين الحداثة وبين الوصول إلى الجماهير ، وهى في ذلك تمثل قفزة نوعية في سبيل تحقيق الطموح الهادف إلى تأسيس كتابة جديدة في الأدب العربى ، على العموم . وعلى الرغم من هذا الإجماع على مكانة السداسية ، فقد اختلفت الآراء النقدية ، وذهب أصحابها النقاد في النظر إلى جنسها الأدبى وشكلها الفنى مذاهب شتى متداخلة ومتغايرة إلى حد التعارض والتناقض : رآها بعضهم رواية ، وعدّها آخرون مجموعة قصصية ، أو مجموعة قصصية تحاول تشكيل رواية أو شبه رواية من نوع جديد ، ومن بينهم من نفى عنها صفة الروائية تماماً ، وقال فريق آخر إنها عبارة عن مجموعة لوحات قصصية ، في حين اعتبرها أحدهم مزيجاً من « القصة والرواية والحكاية والريورتاج القصصى ، بأصالة فنية وقدرة خارقة على الوصول إلى القارئ وإنارة وعيه ، وإمتاع حاسته الفنية معاً »^(١) ، وأوغل

بعضهم إلى أبعد من ذلك ، إذ يبدو أنهم قرأوها بمعايير القصص التقليدية ودون استيعاب لمعاييرها المتطورة ، فوصفوها مع بقية أعمال إميل حبيبي القصصية / الروائية بأنها « لا تنطبق عليها لا الموصفات الكلاسيكية ولا الموصفات الحديثة للرواية الغربية . . . إذن فهي - يقولون - تظل خارج عملية الإبداع الروائي ، وشكلاً هجيناً لا يتماثل مع أشكالاتها المعهودة »^(٢) . واعتبرها آخرون رواية ذات حدث مركزي واحد تلتقي خيوطه في اللوحة الأخيرة ، وأنها تستفيد من فن الحكاية العربية .

ويبدو بعض الدارسين الذين اطلعت على آرائهم في الموضوع في حيرة من أمرهم ، وارتباك في مواقفهم أمام هذا العمل القصصي / الظاهرة . وهو - حقاً - عمل ليس عادياً ، يعطيك من أية زاوية نظرت إليه ، أو من أى بهو من أبهائه دخلت ، خصائص معينة أعدها عليه صاحبه في تكامل فني حى ، تقود الناظر أو الداخل إلى الحكم على أساس هذه الخصائص التي لحظها من زاويته ، أو رآها في بهوه . وقد تعدد زوايا النظر أو الإبهاء لدى الدارس الواحد فيحاول لذلك أن يصدر في حكمه على تشعيبات وتفرعات يغطى بها المنظر الفني (الموشورى) الذى تنفسح له آفاق هذا العمل القصير ، وتمتد وتشعب وتتداخل لتبعث الحيرة في شأنه : فعادل أبو شنب يعتبر السداسية قصصاً ، إذ يقول : « إن أشكال القصص الست قد ولدت من قلب مضامينها ذات النكهة الفريدة في الأدب العربى الحديث والمعاصر . . »^(٣) . وعزالدين إسماعيل يراها عملاً قصصياً « قد تسميه قصة أو مجموعة من لوحات قصصية ، ولكنه ليس بحال من الأحوال رواية ، وإن حمل غلاف هذا العمل هذا العنوان الجانبي : رواية من الأرض المحتلة . والواقع أن تكتيك هذا العمل القصصي هو ما يخلق أمامنا صعوبة تصنيفه . وليس من السهل تجاوز هذه القضية الشكلية إلى مضمون العمل نفسه ، لأن الشكل هنا يمثل قيمة أساسية في رؤية المضمون ، وفي التقدير النهائى للعمل بوصفه كلاً »^(٤) . ويعتبرها بدیع بغدادى مغامرة « يحافظ فيها (صاحبها) على كثير من قواعد الفن القصصى . وصحيح أن قصصه أقرب إلى اللوحات ، ولكنها ظاهرة مألوفة في القصة

القصيرة»^(٥) . أما خليل إبراهيم ، فيراها مجموعة قصصية ، نستطيع « بمعزل عن الرؤية البانورامية للمجموعة كاملة ، أن نعد كل لوحة منها قصة متكاملة الجوانب ، بارزة المعالم والملاحم » . وفي الوقت الذى يرى فيه « أن العمل الروائى المتكامل تنسكب أجزاؤه فى ظل معاناة واحدة ، وعبر انهماك فكرى وفنى متواصل » . . ، فإنه يعود ليجارى حيرته أمام (الموشور) الفنى أو أنه ينظر من زاوية أخرى ، فيضيف « إن السداسية عبارة عن ست قصص قصيرة ينتظمها مضمون واحد ، وتدور أحداثها فى بيئة واحدة . وهى - فى المدى البعيد - تطمح أن يكون لها من الشكل شكل الرواية ، ومن القوة قوة العمل الروائى . وبعبارة أوجز نستطيع القول : إن السداسية أرخت لفترة المراحة بين القصة القصيرة والرواية عند إميل حبیبى . . »^(٦) . وكذلك يقول أحمد محمد عطية : « إن السداسية ليست أكثر من مجموعة قصص قصيرة تحاول تشكيل رواية من خلال تداعيات حدث خارجى هو يوم الخامس من (يونيو) ١٩٦٧ ، ولكنها ظلت واقفة عند حدود القصة القصيرة لا تتعداها بسبب اختلاف الشخصيات والأحداث فى كل قصة وانفصالها وافتقارها إلى التشابك والتضافر الذى تتميز به الرواية»^(٧) . ويعتبرها إلياس خورى « ست لوحات متكاملة (فى) شبكة كبيرة من العلاقات الإنسانية ، تتمحور حول الأرض والنضال . . وتنطلق من واقع الاحتلال . . (و) لا يوجد حدث يوحد هذه اللوحات ، ولا يحاول المؤلف نسج حركة توحيد لها . فوحدتها تنبع من أمرين :

- ١ - من الواقع الذى تثبت فى أرضه ، فهى تنطلق كلها من الأرض الفلسطينية المحتلة ، والأحداث تدور كلها حول العلاقة مع الاحتلال .
- ٢ - تشكل اللوحات على شكل حركات مختلفة تؤدي فى مجموعها إلى نشيد واحد ، فى مراحلها المختلفة ، نشيد موحد للمقاومة فى أبسط أشكالها الشعبية ، وأشدّها أثراً وفعالية»^(٨) .

ولكنه يعود بعد ذلك ليتحدث عن هذا العمل بصفته رواية ، فيتحدث تحت عنوان فرعى (التدخل المقصود فى سياق الرواية) ، ويرى فيها مستويين من التركيب الأسطوري للرواية . . ويعتبرها « نسيج وحدها فى الرواية العربية ،

وأنها العمل الروائي الوحيد الذى وصلنا من الأرض المحتلة»^(٩) . وكذلك ، فإن أحمد عطية أبو مطر يراها « لوحات مختلفة الشخصيات يربطها مضمون واحد فجره أثر خارجي . أخذت من القصة القصيرة والرواية معاً » ، ثم يعود فينظر إليها بناء على تفريق (فرانك أوكونور) الأيديولوجى بين القصة القصيرة وبين الرواية ، فيرى « كل لوحة من لوحات السداسية على أنها جزء أو فصل من رواية ، فكل لوحة رغم تركيزها على تداعيات حدث خارجي واحد في نفسية شخصية ؛ إلا أنها لا تعزل هذه الشخصية عن الجماعة . فكما رأينا لا تحقق كل شخصية من شخصيات اللوحات ذاتها ووجودها الحقيقي إلا من خلال توحيدها مع الآخرين الذين يشكلون مادة حياتها ونموها . وربما يكون عنصر الزمن بالطريقة التي جاء بها في السداسية ، مع تنوع الشخصيات هو ما شدها إلى قالب القصة القصيرة ؛ حيث كان الكاتب يختار لكل شخصية الزاوية التي يتناولها منها ، إلا أن هذه الزوايا في مجموعها كانت تخدم هدفاً واحداً ، وهو تتبع إنسياب الحدث الخارجى وتداعياته في نفوس الشخصيات ، وهى في النهاية تتوحد رغم اختلاف زوايا النظر معاً في الحنين الأبدى والشوق الدائم إلى الوطن - الأم »^(١٠) . وينظر صالح أبوأصبع إليها من زاويتين : « النظرة الأولى : على أنها عمل روائى ، نظراً لوجود المناخ الروائى الذى يسيطر على اللوحات القصصية الست ذات العنوان المشترك والذى تمثل بموقف عام ومتعدد ، فرض وجوده تعدد البطولات التى تقابلنا . والنظرة الثانية : اعتبارها عملاً قصصياً من ست لوحات قصصية مستقلة شكلاً ، ومرتبطة مضموناً بذلك الخيط النفسى الروائى الذى يربط الشخصيات وقصصها رغم انفصالها وعدم ترابطها ، لتجعل من هذه القصص بمجملها ، هى قصة شعب واحد . ويؤيد وجهة النظر هذه أن البناء القصصى فى اللوحات الست يختلف من لوحة إلى أخرى . ثم حرص الكاتب على أن تكون لكل لوحة من قصصه نهاية »^(١١) .

وأكثر الدارسين حيرة فى النظر إلى السداسية هو محمد دكروب ، فبعد أن عدها مزيجاً من بعض ضروب الأدب ، كما سبق ، يعود فيراها « لوحات

قصصية تضيف بنائية جديدة إلى القصة العربية الحديثة»^(١٢) . وكان قبل هذا وذاك قد اعتبرها «تضم ست أقاصيص يرتبط بعضها ببعض فتشكل شبه رواية من نوع جديد»^(١٣) . ولكن خلدون الشمعة يقطع في رأيه بروائية السداسية إذ يعتبرها «رواية تستفيد من الحكاية العربية إلى أبعد الحدود . (وهي) تلوح في ضوء عملية التمييز التي يشير إليها الناقد (بيكوك) ، ولدى مقارنتها بمعايير مؤسسة في أدب سابق ، وكان (ثمة شيئاً فيها) . ولكن المرحلة الثانية من التقويم لا بد أن تكون مجزية جداً ، ولا بد أن تتيح لنا أن نقرأ الرواية في ضوء طبيعتها الخاصة التي يمزج فيها المؤلف بين الحكاية العربية وبين السرد الروائي بشكل عام ، وذلك بعد أن حققت لنا معرفتنا لنظرية الجنس الروائي (الوظيفة الاستكشافية) الكامنة فيه»^(١٤) . وكذلك غالى شكرى ، هو الآخر ، فقد قطع بحسم بأن السداسية رواية تحتل مكاناً بارزاً وفريداً ، لضخامة الموهبة التي يتمتع بها إميل حبيبي «وهي موهبة ضخمة من الناحيتين التكنيكية والفكرية ، فمقدرته الكبيرة على إستحداث صياغة روائية جديدة لا تنفصل عن سعة الأفق والفكر المفتوح الذي رأى من خلالها كافة درجات اللون ومختلف زوايا الشكل وجملة عناصر السياق التاريخي»^(١٥) . ودون أن يريد الدخول في نقاش عقيم - كما يقول - حول روايتها ، يرى أنها «صدمت بحركاتها الست المستقلة - في الظاهر - عن بعضها البعض ، المفهوم التقليدي للفن الروائي ، باشتغالها على ست لوحات ينتظمها إيقاع رواية عربية جديدة بكل ما يعنيه لفظ التجديد من ثورة فنية تعادل - موضوعياً - ثورتها الفكرية . . . (فهى) تتكون من ست حركات . . . روائية ، أى أن الحركة الأولى تفضي إلى الحركة الثانية فيما يشبه الحتمية الفنية بالرغم من أنه ليست هناك شخصية مكررة أو حدث معاد ، إلا أن شيئاً ما غير مرئى للعين المجردة هو الذى يؤدى بكل حركة إلى الأخرى في انتظام روائى أخاذ» . ويحاول من خلال تحليل مطول أن يتلمس بعض وشائج الربط بين لوحات السداسية من ناحية المضمون ومن ناحية تقنية الفن القصصى / الروائى . وهو ، وإن كان يشوب تحليله قدر من العاطفية في جانب المضمون ، والإبتسار في الجانب التقنى الفنى ، يرى في النهاية أن السداسية /

الرواية « جاءت سؤالاً كبيراً مقدمته هي الماضي (العشرين عاماً الماضية) ، وخاتمته هي الحاضر (المعتقلات والمقابر والمطاردة) »^(١٦) .

وأفضل من عالج القضية وتتبعها بطريقة موضوعية متأنية هو عبدالرحمن بسيسو ، فقد رأى لوحاتها الست « تشترك مضمونياً في السمات ، فهي تدور حول حدث مركزي واحد ، وتعالج قضية واحدة تتناولها من زوايا متعددة وعلى مستويات مختلفة ، وينهض هذا التناول على منظور واحد يتبدى من عدة زوايا ، وتلتقى خيوطه التي نسجها الكاتب على امتداد اللوحات في اللوحة الأخيرة » ولذلك فهو يخرج بها « من دائرة محدودية الزاوية التي تميز القصة القصيرة في تعاملها مع الواقع ، وتتجاوز حدود الفردية التي تميز القصة القصيرة ، في جانب منها ، أيضاً ، لأنها - أي السداسية - تعالج قضية عامة ، وتلح على نمطية شخصياتها . . (ورمزيتهم) ، وتتعامل معها في جدل علاقاتها مع شرطها التاريخي ؛ أي تتعامل معها - كعلاقة تاريخية - فتحول في الرواية إلى علاقة فنية . . ، ويتجاوز إميل حبيبي ضيق المساحة الزمنية التي تفرضها طبيعة القصة القصيرة فيوسع من مساحة الزمن باستخدام التداعي ، والفعل الماضي في السرد في بعض اللوحات » . وبذلك تتوحد السداسية مضمونياً ، وهو الأمر الذي يخرج بها من حدود القصة ليعبر بها عالم الرواية . « وتستقر السداسية في هذا العالم وهي تحمل جسارتها التجريبية ، وثقنها التجديدية ، فهي تقدم شكلاً روائياً قادراً على استيعاب الواقع وتصوير التجربة ، والتعبير عن واقع يتحدى - بثرائه وتنوعه - قواعد الشكل الروائي التقليدي »^(١٧) . وهو يرى كذلك أن توظيف الحكاية الشعبية ووجود شخصية الراوى الواحد يقومان بدور أساسى في توحيد اللوحات والدخول بالسداسية إلى دائرة الروائية .

(٢)

لو حاولنا أن نستكشف أوضاع الفترة التي كتبت فيها السداسية بعيد هزيمة ١٩٦٧ ، من خلال استرجاع ظروف تلك الفترة واستبطانها من نحو ، ومن خلال الاستنارة ببعض اعترافات إميل حبيبي نفسه وتصريحاته في بعض المواقف

حول كتاباته ، فإننا يمكن أن نسترشد برده على رضوى عاشور في مجال شعوره بمسؤولية الفنان الكبيرة والمركبة نحو القارئ ، إذ يقول : « . . . فإنني عادة ما أقوم بتجميع معلومات قبل الكتابة ، كأنني أقوم ببحث علمي . إنني أجمع المادة ثم أقوم بالقص منها ، كعملية المونتاج في السينما تجمعت لدى عشرات الوقائع ثم حذفها ، قصصتها من قلبي التزاماً مني بالعمل الأدبي » .

وفي المقابلة نفسها يقول أيضاً : « تجربتي تثبت أن الشكل يمكن القول إنه يأتي عفوياً ، وال عفوية أمر نسبي ، عفوية في إطار التراث ومواصلة التراث . - لم أنبت من المحيط - ، ولكنني لا أخطط للشكل . الشكل يأتي من ذات الموضوع ، وبعد ذلك أنا حريص إلى أقصى حد على الشكل إلى درجة الاجتهاد . الذي أكتبه أعيد كتابته عشرات المرات . . . »^(١٨) ، ولسنا في حاجة إلى الاستزادة من نماذج كتاباته أو اعترافاته في مقابلات أخرى للتأكيد على هذا الشعور الذي يتلبسه ويسيطر عليه في كتاباته ويوجهها . ولا نريد كذلك ، أن نفرض عليه مفهوماً نقدياً دقيقاً للشكل القصصي الذي يشير إليه بكل الأبعاد الفنية والجمالية التي يمكن أن يستوعبها الشكل في الفنون القصصية . وهو يعترف إذ يقول : « إن معرفتي بالنقد الأدبي حديثة جداً ، ولكنني أحاول في هذا الزمن المتأخر أن أتخلص من هذا النقص في معلوماتي . . . وقد حالت إنهاكاتي السياسية فيما بعد بيني وبين متابعة تطور الأدب في العصر الحديث ، ماعدا الأدب العربي . . . »^(١٩) . وبذلك نستطيع أن ندرك مفهوم الشكل وحدوده ،

كما يدور في خلده - خصوصاً - وهو يتابع في حديثه السابق « . . . أبحث عن جرس الكلمة ، وأقرأ ما أكتب بصوت عال . أنا أحب اللغة في نوع من العشق . . . » . ومهما يكن مفهوم الشكل وحدوده كما يدركهما ، فإنه من الطبيعي أن يأخذ نفسه بشكل عفوي - كما يقول - أو بشكل أقرب إلى العفوية دون أن يتناقض مع كلامه الذي يعلنه ، خصوصاً إذا اختمرت التجربة في نفسه وتحددت أبعادها وتوضحت . ولكن الأسئلة الافتراضية التي تطرح نفسها حول السداسية في إطار حديثه عن الشكل ، وعن الجهد الذي يرافق وتلي عملية

الكتابة ، ومع كل المواد التي كان أعدها ، بشكل أو بآخر ، من أجل تصوير الفكرة التي سيطرت عليه في أعقاب الهزيمة ، فكرة الفراق واللقاء تحت الاحتلال ، هي : كيف يمكن أن تكون طبيعة المادة العضوية لموضوع هذه التجربة المتخيلة في ذلك الظرف ؟ وهل كانت عناصر هذه المادة وجزئياتها موزعة سلفاً على لوحات السداسية ، على أساس الاستقلال التام والانقطاع بين اللوحات ؟ أم أن هناك إطاراً فكرياً عاماً يشمل هذه المواد والأفكار ويؤطرها في إطار واحد ، تنعقد على رأسه ثمرة الفكرة / الغاية التي تشغل الكاتب وتختمر في ذهنه ؟

وتتصل الإجابة عن هذه الأسئلة بكيفية تخلق التجربة القصصية ، وبموضوع هذه التجربة ، أى طبيعة مادتها العضوية . وهذا الموضوع ، وتلك الكيفية يشكّلان - بطبيعة الحال - منبعا للوسائل التقنية عند القصاص / الروائي .

وقبل الحديث عن موضوع هذه التجربة وكيفية تخلقها يحسن بنا أن نعرض طرفاً أو أطرافاً من أحوال الواقع والظروف التي أحاطت بإميل وخلق السداسية بعيد أكبر أزمت تاريخنا الحديث في حزيران ١٩٦٧ . ولو حاولنا أن نستعيد ذلك الواقع أو أن نتخيل تلك الظروف ، فإننا دون شك نقدر مدى التخلخل والاضطراب اللذين لحقا حياة الناس في كل جوانبها ؛ حيث كان الواقع العربي يبدو واجماً لا هئلاً مضطرباً يفرض على الإنسان العربي أسئلة كبيرة مركبة ومحيرة ، وهو يتعرض لرياح التغيير وعواصفه . وفي مثل هذه المراحل الانتقالية ، فإن كاتب القصة القصيرة ، والشاعر بخاصة ، يستطيعان أن يتعاملا مع مثل هذا الواقع الذي يعيشانه ويتجانه بشكل أسرع مما يستطيع الروائي ، لأن الروائي - بحكم طبيعة فنّه - يتعامل مع نسيج اجتماعي هو علاقات بين قوى فاعلة على أرضية تاريخية ، ويعبر - غالباً - عن إطار النضج الكامل لمجموع التفاعلات الحياتية اليومية . وإنتاج ذلك فناً بحاجة لفهم واستيعاب وتمثل ، وكلها تستغرق وقتاً طويلاً ، ولذلك ، فإن الرواية تستلزم فسحة زمنية معينة لاستيعاب الواقع ، ومن ثم إعادة خلقه . ومن هنا ندرك معنى ما قاله

(ليبيديف ولياتسكى) حول تأخر تبلور آثار الثورة الاشتراكية في روسيا في الرواية . . « إننا كنا نعيش في سنوات الثورة العاصفة على الشعر أساساً . أما الرواية . فلم يكن القارئ يجزؤ حتى أن يحلم بها »^(٢٠) . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الرواية ، وإن كان طبيعياً أن يتأخر ظهورها تظل - نظرياً - أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيراً وقابلية لحمل الرسالة الفكرية في مثل ظروف الهزيمة والتغيير ، لأن الهزيمة في ذاتها لها مساس بالواقع الحياتي / الحضارى للأمة ، إذ تتعلق بالواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى والعسكرى . وبسبب هذا التفاوت في استجابة إمكانات الأشكال الأدبية والفنية وفي قدراتها على ترجمة الخلخلة النفسية المعيشة ، أو بلورة اللحظات المتتابعة في حياتنا ، (يختفى - مؤقتاً - كثير من الأشكال التى تهوى الصور المتكاملة) ، كالرواية ، وتصبح القصة القصيرة أو القصيرة الطويلة على حد قول (فرانك أوكونور) : « صوت العصر وقادرة على التعبير عن الوعي الحاد بالفرد الإنسانى ؛ تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه ، فالذى يقف على المنحنى يتاح له رؤية اتجاهى الطريق ؛ والذى يفجر نقط التحول والموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة ماثلة للعيان بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات متعاصرة »^(٢١) . ونرى مثل هذا الموقف ينطبق على بعض كتابات نجيب محفوظ مثلاً من خلال ارتباط مراحل تطوره بحركة الواقع الاجتماعى وحركة التاريخ . يقول حلمى بدير في تفسير كتابته القصة القصيرة في مثل هذه الحالات : « ولذلك نلاحظ شدة تعاقب بعض الأفكار عليه وإلحاحها في فترات ، هى عادة فترات مد فيها يتعلق بحركة المجتمع ، وهى أفكار لا يجد مناصاً من التعبير عنها سريعاً في هذا الشكل الفنى المسعف ، لأنها لا تتحمل انتظار الإبداع الروائى الذى يعبر - غالباً - عن إطار النضج الكامل لمجموع التفاعلات الحياتية اليومية . . وأهم ما يميز قصص نجيب محفوظ القصيرة ، أنه يواكب بوعى حركة الواقع المصرى اليومى . وهو يتميز بالجزئية ، بينما تتميز رواياته بالكُلِّية) . بمعنى أنه يلجأ عادة إلى شكل (القصة القصيرة) المتناسبة مع جزئية فكرية تلح عليه ، وهى

لا تتسع لأبعاد يستوعبها شكل الرواية . وهو يلجأ للرواية بعد ذلك كشكل فنى يمكنه أن يستوعب إطاراً فكرياً (شمولياً) أو (كلياً) . وفى محاولة تتبع إنتاجه من حيث طبيعة المحتوى الفنى وطبيعة النماذج البشرية ، يمكن أن نلمح بعض تجميع للعناصر الجزئية فى قصصه القصيرة فى إطار كلى فى رواياته « (٢٢) » .

وهكذا يمكن أن نعد محاولة إميل حبیبى فى السداسية تترجم هذا الوعى بمسألة الشكل الفنى ، حيث وجد نفسه فى حالة يتحتم عليه - وقد رصدها بوعى ، وتشرها بصدق - أن يصور موقفه من تلك الحال الاستثنائية فى مفارقاتها ، والشاذة فى غرائبيتها : احتلال - توحيد الأرض والشعب تحت الاحتلال . وقد عكست هذه الحال تمزقات حادة وعنيفة فى نفس العربى فى فلسطين المحتلة خصوصاً ، وقد كانت آمال الناس فى التحرير فى ذلك الوقت كبيرة ، إلى حد أن كثيراً من الأسرى الإسرائيلية راحت تعمق صلاتها مع أسر عربية فى بعض المدن والقرى لضمان حمايتهم فى حال انتصار العرب المتوقع / الموهوم يومئذ . وبعد الهزيمة مباشرة كان أمراً طبيعياً أن يخرج إميل حبیبى بقصته الدالة الغنية « مراثية السلطعون » ، وقد عالج فيها بعض مظاهر هذه التمزقات فى النفس العربية (٢٣) . ولما جاء دور السداسية ، لم يكن ممكناً ، والوقت مازال مبكراً عندئذ ، أن يكتب رواية طويلة ، وهو لم يكن كتب الرواية سابقاً . ويبدو - لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل مفرق ومتباعد ، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملاً ، وبكل أبعادها عن الموقف الجديد - فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصصى متكامل ومركب ، وإن بدا عنقودياً فى أجزاء أو حبات أو لوحات منفصلة ومستقلة ظاهرياً ، ولكنها فى الحقيقة ، يقصد بها أن تكون عملاً واحداً مركباً ، أوحى به الحرب فى حينه ، بعدد أيامها التى أعلن أنها استغرقتها ووسمت بها - حرب الأيام الستة - عنواناً لهذا العمل « سداسية الأيام الستة » ، قصد بها ، بعد قدر من استعادة الوعى وعودة الروح ، أن تكون معالجة باطنية ، ورداً واعياً على تلك الصفحة القاسية التى وجهت إلى الأمة ، وقد نشرها فى مجلة (الحديد) بحيفا ، متسلسلة على مدى ستة أشهر بعد أن كان أنجزها كاملة ، وهو يعتبرها وحدة واحدة ، دون

شك . ويدولى أن إميل حبيبي كان في هذا الوقت مهياً فنياً بعد تجربته السابقة كلها في كتابة القصة القصيرة التي أسميتها « مرحلة التأسيس »^(٢٤) ، ولكن مع الإفادة الواسعة من شروط كتابة القصة القصيرة التي ألفتها ، وإن لم تعد بشروطها الفنية الجزئية تكفى لتصوير رقعة الحياة الجديدة في شموليتها واتساعها وعمقها ونبضها العام . وقد نستطيع النظر إلى دافع آخر كان وراء لجوئه إلى كتابة هذا النمط الروائي العنقودي القائم على وحدات أو حبات منفصلة ؛ أعنى بذلك أعماله الصحفية اليومية ، ونشاطاته وإنهاكاته الحزبية والسياسية التي تمنعه - دون شك - من الاسترسال في التصور والتركيب لبناء رواية طويلة في فترة لا تعين على ذلك ، بحكم الواقع وطباع الأشياء ، فتراجع فيها فضيلة الصبر في نفس الفنان وفي نفس المتلقى معاً . وفي رأى أن السداسية تمثل مرحلة التحول لديه من مرحلة كتابة القصة القصيرة إلى مرحلة كتابة الرواية ، جاءت في شكل روائي جديد يحمل كثيراً من طوابع التجديد والتجريب والجسارة لتناسب الطرف الخاص أولاً ؛ فهو لا يستطيع الانتظار الطويل الذي تستحقه كتابة رواية طويلة بشروطها الكلاسيكية التقليدية . وجاءت ثانياً رواية قصيرة وبهذا الشكل لتناسب وطبيعة الحياة الحديثة السريعة في إيقاع زمنها ، فالرواية الحديثة السريعة « من الممكن أن تلائم حياتنا الحديثة في السرعة والإيقاعات والتكثيف والتجريد والنممة وأشعة إكس الأسرار ، والمعيان الذاتي للحوادث الخارجية »^(٢٥) . وكان على الذين أدهشهم شكل الرواية ألا يدهشوا ، وأن يدركوا « أن إحساس الإنسان بإيقاع الزمن واختلاف هذا الإيقاع من عصر إلى عصر بناء على اختلاف إيقاع الحياة نفسها ، هو المسئول الأول عن اختلاف شكل الأعمال القصصية من عصر إلى عصر »^(٢٦) . وشكل الرواية هذا - وإن بدالنا ، نحن العرب ، جديداً وغريباً نسبياً - فإنه لا بد من الإشارة إلى أن هذه الأشكال الفنية المثلثة في هذين الجانبين ، وجدت عند الغربيين منذ القرن التاسع عشر . يقول (جورج لوكاتش) : « ولقد ظهر في القرن التاسع عشر اتجاهان ، أحدهما استوعب القصة القصيرة في الرواية ، وثانيهما طور الرواية في اتجاه التركيز الأشد الذي

يميز القصة القصيرة وحدها . وأول هذين الاتجاهين يمثل خاصية شاملة لأدب القرن التاسع عشر ، ولم ينجح سوى قلة من كبار الكتاب في أن يحافظوا على شكل القصة القصيرة من الذوبان والتلاشي ، والاتجاه الثانى الذى هو تطوير الرواية نحو التركيز الأشد يمثل كفاح أفضل كتاب هذه المرحلة ضد الظروف المعادية للفن التى أقحمتها الرأسمالية على عالم الأدب^(٢٧) . أما من حيث الجانِب الآخر ، فيمكننا أن نشير إلى رواية « مزيفو النقود » (لأندريه جيد) ، حيث يقول فيها (كارلوس لوينز) : « إن المرء لا يستطيع إلا أن يعتقد بأن (جيد) - الذى هو موهوب إلى درجة رائعة في مجال الحكاية - تنقصه القدرة المعينة المطلوبة لدمج هذه الموضوعات المنفصلة في نسج متعدد الأنغام لا يمكن فصله عنه بسهولة . و (جيد) نفسه كان واعياً وعباً حاداً بهذه الصعوبات . وفي المراحل الأولى من تأليف روايته كشف عن مخاوفه بشأن المهمة الجديدة المطروحة أمامه ، وذلك عندما كتب مشيراً إلى حكاياته القصيرة : (إن هذه الحكايات الصغيرة المصفاة . . لديها أمل بالبقاء أطول من الرواية المتشابكة التى أمل أن أكتبها هذا اليوم)^(٢٨) . وكان على أية حال كارهاً لاتخاذ الحل المهيّن الجاهز الذى تقدمه (حبكة) تقليدية . كما أنه لم يكن قادراً آنذاك على أن يرتضى لنفسه أن يجرىء مفهومه أجزاء ويعالج القصص المتعددة في تلك الرواية على أنها - حكايات - (ولو أنه يقر بأنه لولا تأثير (روجيه مارتان دوغار) عليه لكان لجأ إلى تلك الطريقة) ، ولنا أن نكون ممتنين لأن (أندريه جيد) تمسك بتصميمه على أن يجعل روايته تركيباً متشابكاً قوامه تجربته ، لأنه حتى وإن لم تكن رواية (مزيفو النقود) تلك التحفة الفنية الكبرى في التاريخ الروائى التى وددنا أن تكون ، فإنها مع ذلك أكمل تعبير لفنان كبير^(٢٩) . وكذلك يمكن أن نستهدى في هذا المجال بإشارة (بيرسى لوبوك) حول رواية - مدام بوفارى - لـ (فلوير) . . حيث يقول : « إن - مدام بوفارى - رواية محكمة . وهذا ما سمعناه دوماً ، وهو ما وجدناها عليه حين نأخذها قطعة قطعة ، أو عندما نضعها كلاً متكاملة مرة أخرى ، ولن نخذلنا الرواية في أن نفعل ذلك مرة ثانية »^(٣٠) . مما يوحى بشكلها وبأسلوب كتابتها وتجزئتها قطعاً مستقلة ومتصلة معاً في الوقت نفسه .

وهكذا ، وبالنظر إلى ما لحق الكتابة الروائية المعاصرة من تجديد واسع ، فإنه يمكن القول إن تاريخ الرواية القصير مقارناً مع عمر بقية الأجناس الأدبية ، لا يسمح باستخلاص أسس شكلية ثابتة للرواية ، ولذلك ، فإن هذا الشكل يظل يتغير ، تحويراً وتبديلاً ، ارتقاء وانحداراً ، ولا يمكن أن يظل ثابتاً سائداً على حال واحدة ، مما يفرض عليه ، لأسباب ذات اتساق اجتماعى وثقافى / تراثى وجمالى ، أن يولد أشكالاً متجددة تتكيف باستمرار مع الحياة المتغيرة . ولذلك ، فهل يجوز التشكى من مثل هذا التغير المتجدد ؟ وهل مثل هذا التشكى أو الإنكار يعنinan فهم طبيعة الفن ، والفن الروائى ، بشكل خاص ؟ إن تغير الحياة وتغير الواقع يفرضان تبلور مواهب جديدة وظهورها باستمرار ، مما يجعل اختيار أى شكل فنى وإفراغ رؤية الفنان فيه ، بحيث تكون هذه الرؤية مرتبطة بالشكل ، ولا تحد من جوانب التعبير عن المعاناة والوصول إلى التوازن والاتساق بين الواقع والشكل تجربة صعبة بالنسبة للفن ، ولكنها ضرورة حتمية . ولذا فليس من الطبيعى أو من الممكن أن تظل الرواية التقليدية ، بسياقها وشخصها وأساسها الاجتماعى المعادل الفنى ، أو التطابق الموضوعى للحياة المعاصرة المتجددة . يقول شكرى عياد : « تبين لنا من نظرة أصحاب الرواية الجديدة إلى التكنيك أو الأسلوب وضرورة إخضاعه إخضاعاً تاماً للرؤية التى يريد الكاتب نقلها ، وإلى محاولة الروائيين الجدد التحكم فى الأسلوب على هذا النحو ، لا إلى اهتمامهم بالأسلوب فى حد ذاته ، ترجع ملاحظات النقد حول ابتكاراتهم الأسلوبية سواء أكانت هذه الملاحظات منصبة على عدم مبالاتهم بالتكنيك القديم ، أم على اقتدارهم فى خلق تكنيك جديد . . إن (روب جريه) حين تحدث عن سعى الروائيين الجدد للتعبير عن علاقات جديدة - أو لخلق هذه العلاقات - بين الإنسان والعالم ، إنما ذكر ذلك ، على أنه عمل مصاحب للبحث عن أشكال جديدة للرواية » (٣١) .

إن فن الرواية ، كما يقول (بيرسى لوبوك) : « لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائى بأن قصته كمادة ، لابد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها . . فالكتاب ليس صفافاً من الحقائق ، بل إنه صورة متفردة ، وليس للحقائق فى ذاتها

أى مفعول . إنها لا شئ حتى يتم توظيفها « (٣٢) . وهكذا نستطيع أن نتخيل أن فكرة الفرقة وتخيلات اللقاء التي كان إميل مهموماً بها ، حيث كانت تشغله وتطفئ على تفكيره ، كان لابد لها في لحظة أو أخرى أو في وقت أو آخر أن تتنظم جزئياتها وحوادثها ، وتتوزع - مبدئياً على طبيعتها - وبقدر من الاتساق والتسلسل والحرية ، حتى تقف القصة بقدر ما يتحقق ذلك التنظيم والتوزيع ، واضحة طيبة أمام الكاتب وأمام شخصه . وحتى يتسنى له من بعد أن يفكر بوسائل القصة التكنيكية ، وبكيفية قصها بأسلوب يعرض من خلاله مجموعة الحقائق والتفصيلات التي تجسد الهدف الذي يتغيّاه وتحققه فنياً عن طريق الشخصوس وتنظيم الأحداث . وبمقدار ما يتم له ذلك يمكن أن يحقق عرضاً مقبولاً لقصته ، تتكشف من خلاله تدريجياً ، بأحداثها وبشخصياتها وفق نظام معين يحكم وقوع الأحداث ويوجهها فتجرى مثل شريط سينمائي يعرض علينا أو مثل مسرحية يجرى تمثيلها أمامنا . وهذا النظام الذي تسلكه الأحداث يميز حبكة عن أخرى ، وشكلاً عن آخر في الروايات المختلفة .

(٣)

أمام هذا كله ، هل كان من الممكن أن يلجأ إميل حبيبي إلى التجربة التقليدية في كتابة هذا الفن ، على غرار تجربة نجيب محفوظ ، مثلاً ؟ ربما كان ذلك من الأسهل عليه ، خصوصاً وهو يتصدى لهذه المحاولة أول مرة . ولكن يبدو أنه ، على الرغم من ذلك ، ولأنه مسلح بتجربة (مرحلة التأسيس) الغنية التي مر بها في كتابة القصة القصيرة مع شحه فيها ، لم يكن قانعاً بأن قالب القصة القصيرة المفردة - وقد جربه بعد هزيمة حزيران في « مرثية السلطعون » - يستطيع أن يحيط بكل الأبعاد التي يرنو إلى القبض عليها وتصويرها في إطار فني موحد ، أكثر غنى ، وأغنى دلالة . وكان من الطبيعي أن يجد نفسه ، بشكل عفوى ، خاضعاً لظروف المرحلة التاريخية وأحوال مجتمعه التي يمر بها . وربما كان بذلك أدنى إلى الاتفاق مع التفسير المادى الذى يذهب إليه صنوه في هذا المفهوم (جورج لوكاتش) الذى يقول : « . . فالروائي العظيم لا يعتبر أن الحقائق

التاريخية لعصره تحدد بالضرورة مضمون أعماله الإبداعية فقط ، بل وتحدد أيضاً شكلها الأساسى وأسلوبها . فليست الطريقة التى يولد بها أسلوب ما ، والسبب الذى من أجله يتبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيره من الأساليب مسألة خاصة بالكاتب وحده ، وليست مجرد ذاتية - الذاتية الرديئة^(٣٣) . ومع هذا التأثير الذى خضع أو أخضع نفسه له ، كان من الطبيعى أن يخضع لتأثير آخر له دوره وأهميته فى ظروف المرحلة ، وفى أحوال مجتمعه العربى عموماً ، ومجتمعه المحدود فى فلسطين المحتلة بشكل خاص ؛ أعنى بذلك تأثير التراث الذى يعتبر - أصلاً ، وفى تلك الفترة أكثر من سواها من الفترات - سنداً حقيقياً يحتمى به من كل عوامل الاستلاب والتعرية البشرية التى تفرض على الأقلية العربية فى فلسطين المحتلة ، ولا بد من الإشارة إلى دور التراث / اللغة على الإبداع الأدبى بعامه ، والروائى بخاصة ، حيث يمكن القول (إن إعجابنا بالروايات العظيمة لا يعتمد على تسجيلها للحياة حسب ، وإنما على إبداع هذه الروايات للحياة من خلال اللغة . . حيث لا بد من الاعتراف بمدى دينها العميق للأدب وتراثه . يقول - أوسكار وايلد : « يجد الفن كماله فى نفسه وليس خارجاً عنها ، فلا يجوز أن يحاكم الفن بموجب مقاييس المشابهات الخارجية . الفن ستر ، وليس مرآة »^(٣٤) . وكذلك لا بد من الإشارة السريعة إلى تأكيد (ت . س . اليوت) المعروف على أثر التراث فى اللغات القومية على أساليب الأدباء وكتاباتهم الأدبية فى لغاتهم ، حيث يمثل التراث القومى ذخيرة يمكن أن تتغذى منها الأشكال الروائية . وإذا كان حدث ما مرت به حياة أمتنا وثقافتنا ولغتنا على مدى قرون سابقة ، وكان له تأثير سلبي كبير على نتاج الأمة الأدبى .

قد أفسح المجال واسعاً لتأثيرات الآداب الغربية القوية على مختلف ضروب الأدب ، وعلى نشأة الرواية بخاصة ، وهى نشأة حديثة ، بحيث يمكن اعتبارها فناً مقتبساً عن الغرب ، أو - على الأقل - متأثراً به تأثراً شديداً ، إذ لم يقدر لهذا الفن أن ينحو منحى آخر يعتمد على تطوير الأساليب القصصية التراثية العربية ، ولم يقدر له أشخاص يعكفون على مثل هذا التطوير ، بدل الاكتفاء بالأخذ عن الغرب فقط ، مما أدى إلى إنقطاع محاولة المويلحى فى تطوير

أسلوب المقامة ، وبدل تطوير هذه الأساليب ، ظلت تعتبر عيباً في تاريخ الأدب ، حتى جاء من الأدباء المعاصرين أمثال - جمال الغيطاني وإميل حبيبي مثلاً - لاستغلال هذا التراث ، بتوظيف أساليبه وتحديثها . وكان إميل حبيبي ، بدافع من ثقافته التراثية ، وبدافع من ظروفه الخاصة أيضاً ، من الوعي على درجة كبيرة بقيمة أساليب القص في النثر القديم ، كما في (العقد الفريد) وفي (ألف ليلة وليلة) بخاصة ، قمة ما أبدعه العرب في فن النثر القصصي ، وقد حقق باستغلاله هذه الأساليب ، في ألف ليلة وليلة بخاصة ، نجاحاً لفت أنظار النقاد والدارسين في توفير هذه الأشكال والأساليب في أبنيته الروائية التي يمكن وصفها بالشكل الحلزوني أو العنقودي الذي يمكن ألا يتناهى في القص ، مع عدم الانقطاع عن الإفادة من بعض مظاهر أساليب القص الغربية الحديثة . وبذلك ، خرج على الشكل الأوروبي الهرمى أو المدامكي البناء ، كما هو معروف في الرواية الكلاسيكية ، وانفتح في أساليبه على الانتقال من حكاية إلى حكاية مستغلاً هذا الأسلوب ومطوراً له من خلال تطعيمه بمظاهر أسلوبية حديثة عن طريق الراوي الداخلي والتداعي ، ونمو حركة السرد في نزوعه إلى الانطلاق ، والمراوحة بين أساليب قص متنوعة ، ومزج هذه الأساليب معاً في تلاحم عضوي ، بحيث تتسلل إلى باطن النفس وحناياها وثناياها الداخلية ، دون قسوة الذروة أو العقدة والانفراج كما في الأساليب الكلاسيكية .

إن أفضل الأشكال ، كما يقول (بيرسى لوبوك) : « هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام ، وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية »^(٣٥) . هذا ما يقوله بيرسى لوبوك ، فهل نجح إميل حبيبي في استخدام مادته أفضل استخدام ، ووفر بذلك ، وبالشكل الذي وقع عليه للسداسية ، وحدتها الفنية ؟ وبغض النظر عما يشير إليه إميل من عفوية الشكل - بمفهومه لديه - ، فيبدو أنه حاول وفكر في ذلك إلى حد الانشغال به كهم فني مؤرق . يقول (ايرفنج هـ . بوخن) : « . . إن اختتام الرواية من أكثر النقاط خطراً ، لأنها بالضبط المنطقة التي يكمن في دغلها الوحشي الجمالي - فهي مصدر المقاومة المضادة في الرواية - ولحظة يبدع الروائي بداية يطلق على

نحو غير معلوم نهاية لا يمكن رؤيتها»^(٣٦) . وأزعم أن إميل حبیبی كان يرى في مخيلته أو كان يهيجس بخاتمة السداسية التي تتمثل في وحدة الشعب الفلسطيني بكلأ شطريه ، وبلجونه إلى مقاومة الاحتلال والنضال العملي ، كما أعلنت اللوحة السادسة ، منذ وضع الافتتاحية / اللازمة في تقديم اللوحة الأولى وسنحاول فيما بعد أن نبين كيف تؤدي هذه الافتتاحيات / اللوازم في تسلسلها حتى اللوحة الأخيرة ، وتقود إلى هذه الخاتمة التي رصدها الروائي أصلاً . ولكن قبل ذلك أحب أن أشير إلى متابعته وضع افتتاحية / لازمة لكل لوحة من اللوحات التالية .

ويمكن اعتبار هذه الافتتاحيات / اللوازم جزءاً من المكان ، بمثابة لوحة جدارية ، أو لافتة على مدخل اللوحة ، تؤدي دوراً رمزياً دلاليّاً في مكانها من اللوحة ، وفي علاقتها بالافتتاحيات / اللوازم الأخرى ، وفيها بينها جميعاً ، خصوصاً وأنها كلها تتحدث عن الاغتراب والعودة . وقبل أن أحاول تبين ذلك ، أود أن أوضح قيمة الافتتاحية اللازمة ودلالاتها الرمزية أصلاً . يقول (همفري) في تعريف اللازمة / الافتتاحية إنها : « مصطلح مستعار من الموسيقى ، وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية ، ومعناه طبقاً لأحد القواميس الأمريكية المعتمدة : (عبارة إيقاعية متميزة ، أو قطعة قصيرة ، تعبر عن فكرة معينة ، أو شخصية ، أو موقف ، أو تتصل بها ، وتصحب ظهورها) . وقد يعرف هذا المصطلح - بعد أن انتقل إلى المصطلحات الأدبية - بأنه : (صورة متكررة ، أو رمز ، أو كلمة ، أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة ، أو بموضوع معين » وهذه (الافتتاحيات) اللوازم تفيد في تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية ، وفي شرح ما في أذهان الشخصيات عن طريق قوة الصورة والرمز . وعلاوة على ذلك ، فإنها تفيد باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة»^(٣٧) . وهذه الافتتاحيات / اللوازم متقاة في أسلوب رصين أخاذ ومؤثر ، في كلماتها وفي وقع غنائها على الناس كما هو معهود وذائع ، وفي تأثيره على نفوسهم ، من خلال المعنى ، ومن خلال ما أورثه صوت فيروز طوال سنوات عديدة بما يضيفه صوتها على الأجواء ، حتى اسمها

(بهدأة صوته وبهددة ما احتواه هذا الصوت . مثل تأثير والدته على ولدها ، وقد احتضنت رأسه المصدوع ، وأخذت تمسح على جبينه رتيباً رتيباً ، خفيفاً خفيفاً حتى يذهب صداعه)^(٣٨) وعلاوة على ذلك ، فإن هذه الافتتاحيات / اللوازم ، بنظرتها السامية ، تضيء بموضوعاتها معاني ودلالات موقظة ومثيرة للوعى على المواد الموجودة في وعى بعض الشخصيات وفي نفوسها ، وتحدد اتجاهها أيضاً نحو الهدف / الغاية . ولكي تبرز وظيفة هذه الافتتاحيات عملياً في ربط أجزاء السداسية بعضها ببعض الآخر ، حيث يحتم قالب السداسية وحدة هذه الأجزاء وتلاحمها ، في الوقت الذي تنبثق فيه هذه الوحدة من خلال انفصالها واستقلالها ، نقف عليها في تسلسلها وتصادع الموقف من خلالها كما يلي :

الافتتاحية الأولى : لماذا نحن يا أبت / لماذا نحن أغراب ؟ / أليس لنا بهذا الكون / أصحاب وأحباب ؟

الافتتاحية الثانية : بلادي ، أعديني إليها / ولوزهرة يا ربيع .

الافتتاحية الثالثة : بالإيمان .. راجعون / للأوطان .. راجعون / راجعون / راجعون ، راجعون .

الافتتاحية الرابعة : البيت لنا والقدس لنا / وبأيدينا سنعيد بهاء القدس / بأيدينا للقدس / سلام آت آت آت .
الافتتاحية الخامسة :

يا ساكن العالى	طل من العالى
عينك علينا	على أراضينا
رجّع إخوتنا	وأهالينا

★ ★ ★

عندنا بيوت وسطوحه	عليّ ورا عليّ
بوابها مفتوحه	للشمس والحرية
يا ساكن العالى	طل من العالى

وطير الحمام عاطراف الأيام
قدرنا منام عا إيدين السلام

الافتتاحية السادسة :

عسى الكـرب الـذى أمـسيت فيـه
يـكـون وراـه فـرج قـريب
فيـأمن خـائف ويـفـك عـان
ويـأتى أهـله النـائى الغـريب !
- أغنية لم تنشدها فيروز كلاماً ، ولكنها تنشدها دفناً .

ولا أعتقد أنه يمكن أن يغيب عن البال روح التصاعد في هذه الافتتاحيات / اللوازم بالإشارة أو الرمز ، إلى حد الإفصاح ، بل الاقتراب من الغاية التي خطط الروائي لإعلانها والحث من أجل الوصول إليها ، خصوصاً وقد عرفت فيروز بمجموعة من أغانيها الفلسطينية هذه ، فليس عبثاً إذن تجميع هذه الأغاني ووضعها مواضع الافتتاحيات الدالة ، خصوصاً عندما نصل إلى الافتتاحية / اللازمة الأخيرة ، وهي عبارة عن بيتين من الشعر لشاعر قديم ، لم تنشدهما فيروز كلاماً - كما يقول - ولكنها تنشدهما دفناً . . ولا أعتقد أننا في حاجة إلى بيان الدلالة فيما يستكمل البيتان به الافتتاحيات / اللوازم الخمس السابقات . ويبدو أن إميل قد سيطرت عليه فكرة هذه الافتتاحيات / اللوازم في كتابة أعماله القصصية بعد هزيمة حزيران التي تبدو كأنها - بطريق عكسية - أنعشت في قلبه هاجس العودة القرين ، فكتب افتتاحية / لازمة من هذا القبيل لقصته الوحيدة بعد الهزيمة وقبل السداسية « مراثية السلطعون » ، وهي

« ليس آت يبعيد

بل قريب ما سيأتى » (٣٩)

وهو بيت من الشعر لشاعر قديم هو (عبدالله بن عبد الأعلى) ، وتبدو هذه الافتتاحية - كأنما اتخذها فيما بعد - بوابة واسعة أو بهواً شاسعاً ينفج على كل الافتتاحيات / اللوازم اللاحقة ، ويتسع لها ، يرخص بها أو يقود إليها . هذا مع الإشارة إلى أن إميل لم يعودنا على مثل هذه الافتتاحيات / اللوازم في قصصه

السابقة على نشرها ، وأنه اتخذها بعد ذلك اتخذها سنة طبقها على أعماله الروائية والمسرحية اللاحقة ، فوضع مقدمات لأجزاء - المتشائل - الثلاثة شعراً لكل من شعراء الأرض المحتلة سميح القاسم ، وسالم جبران ، وسميح صباغ . ووضع في مقدمات فصول لكح بن لكح شعراً لتوفيق زياد وأحمد فؤاد نجم ، غناء الشيخ إمام ، ولبدر شاكر السياب . ووضع في افتتاحية - إخطية - شعراً للمتنبى .

ولا أعتقد أن هذه المداخل الخاصة بكل لوحة من لوحات السداسية ، المؤدية في تعانقها المضمون والمعنوى إلى الاختتام الذى وفره لروايته ، جاءت بلا هدف يقوم على الوحدة النفسية والوحدة الذهنية المركوزتين لدى الروائى ، صاحب السداسية عقلياً ونفسياً وفتياً . ويجسم هذه الوحدة بكل دلالاتها موازاة هذه الافتتاحيات / اللوازم فى تصاعدها وفى اختتامها بالافتتاحية / اللازمة الأخيرة تصاعد الأحداث على سطح الحياة فى العالم الروائى للسداسية ، يلخصها ويؤجج بغايتها ، ويعلن عن وحدتها الفنية والبنائية . وإذا صح أن السداسية ترتبط بذلك أجزاءها الأولى مع بعضها ومع خاتمها بشكل متلاحم حقيقة ، فهل يمكن البحث عن عناصر توحيد أخرى مثلت دور الوشائج فى لحمتها وسداها ، وربطت اللوحات كلها ، بكل أجزائها ، مع بعضها بعضاً ، ومع خاتمها ؟

أعتقد أن عالم السداسية القصصى / الروائى عالم موحد من خلال بنائها الفنى المتناسك فى حقيقته إلى حد التلاحم ، على عكس ما يمكن أن يتوهم القارئ المتعجل ، إذ يعلق بذهنه أن لوحاتها تستقل كل منها بنفسها ، ولا تتعلق بسواها . ويمكن أن تتعدد الإشارات إلى عناصر هذا التماسك وتلك الوحدة فى السداسية من خلال الحديث عن الوحدة المضمونية وعن عناصر البناء الفنى فيها . ويتجلى ذلك من خلال الإشارة إلى أن هذه الرواية تدور حول حدث مركزى واحد ، وتعالج قضية واحدة من زوايا متعددة ، وعلى مستويات مختلفة ، من خلال رؤية الكاتب الموحدة التى تهض بمهمة تصعيد الموقف ، بالارتقاء فى الإجابة على سؤال اللوحة الأولى وتكثيفها حتى تصل إلى الذروة فى

اللوحه الأخيرة ، حيث جماع موقف الروائي ورؤيته التي توزعت بشكل أو بآخر ، بالتوازي أحياناً ، وبالتداخل والتشابك ، وبالمفارقة إلى حد التعارض أحياناً أخرى ، في اللوحات الخمس الأخرى كلها . وفيها جميعاً تتجسد فكرة أن تجاوز الاغتراب والضياع لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اللقاء الحقيقي والوحدة الطبيعية ، وهما بدورهما لا يتحققان إلا عبر النضال ضد الاحتلال ، وهو نضال إنساني . . حق وواجب ومشروع . وتتأكد بذلك وحدة الأرض والشعب من خلال النضال ضد الاحتلال .

(٤)

ومن حيث الشخصيات ، فإنه يمكن ملاحظة أنها كلها شخصيات نمطية أو رمزية ، فالطفل ، ببراءته وحيرته يطرح السؤال ، والكهول ، بتجاربه وحكمته يشيرون إلى الجواب ، والشباب (فتياناً وفتيات) ، باندفاعهم وطموحهم ، يناضلون في سبيل تحقيقه والوصول به إلى الهدف والغاية . فليس عبثاً أو دون عمد وتخطيط أن يثور السؤال المحير المقلق في نفس مسعود (الطفل) ، وأن تتحرك الأحداث والإشارات عبر الشخصيات من جيل النكبة الأول (الوالدين) ، نماذج من أبناء هذا الجيل ، وأن تأخذ رؤية الكاتب سمتها في التبلور على أيدي أبنائهم (الشباب) ، تشوفاً إلى تحقيق الصبوة الوطنية في العودة ، وإعادة وحدة شطرى الوطن . ويتم استكمال هذه الرؤية وتجسيدها بشكل متكامل على مدار اللوحات الست جميعها ، ويبرز الراوى عنصراً أساسياً خلال ملامح البناء الفني للسداسية ؛ حيث يؤدي دوراً محورياً في ربط أجزاء كل لوحة منفردة ، ثم ربط اللوحة الواحدة بالأخرى من ناحية ثانية من خلال منظور يتدرج متصاعداً مع رؤية الكاتب المحددة والواعية على الواقع والهدف الذي يتغياه في عمله ، مما حقق الوحدة المضمونية في هذا العمل ، وأعان على تكامل أدوار الشخصيات بتتابع أدوارها وتواصلها . وقد بدا ذلك من خلال وشائج فنية شفيفة تستبطن اللوحات كلها ، وتسرى في أجزائها مسرى الدم في خلايا الجسم الحى ، فتجعل هذه الأجزاء تتعاقب ، وتتجاوب

فيها أصداء الرؤية الواحدة ، وتتكامل ملامح الغاية الأخيرة . ويبدولى أن عدم استمرار ظهور أى من الشخصيات فى أى من اللوحات اللاحقة للوحة التى ظهرت فيها ، فيما عدا شخصية الراوى الداخلى الذى استمر ظهوره فى اللوحات كلها ، لا يعد مطعناً فى بنائية الرواية أو شخصياتها ، كما أراده بعضهم ، فلا بد أن هذا الأمر كان مسوغاً ومخططاً له عند الكاتب ، توسعاً فى توزيع قاعدة المشاركة فى الرواية بين أكبر عدد من شخصيات نموذجية تمثل شرائح عديدة من المجتمع ، وفى حدود شروط بنائية اللوحة ، حتى ليعود الشعب بأكمله من خلال هذا التنوع ، وبكل أجياله الفاعلة تقريباً ، ممثلاً فى هذه الشخصيات النموذجية .

وإذا كانت الشخصيات على هذا القدر من التنوع والتكامل والغنى والفاعلية ، فإن الزمان الروائى فى السداسية - وهو بمثابة الرواية وهى تتشكل ، وهو الإيقاع الذى يجسد وقوع الأحداث وتطورها - قد وضع كيف ظل زمن السداسية محدداً ومتربطاً فى جميع اللوحات بحيث ظل يحكم عناصر القصة وتطورها ، بعرض الأحداث من خلال مسار إنسيابى ، وفى توالد طبيعى مصمم فى النص جعل الأحداث تتحدى - تدريجياً - عبر اللوحات واحدة بعد الأخرى وفى باطنها ، ناحية هدف الروائى السياسى / الوطنى دون أن يطمس تعبيره السياسى البناء الفنى فى الرواية . ومع عنصر المكان تحقق - باستمرار - انصهار الزمان والمكان فى وحدة حياة لا تعرف لها موقفاً إلا التحقق سواء كان واقعاً أم حلماً . وكذلك رأينا كيف كان المكان الروائى مكاناً واحداً ؛ حيث توحدت الأرض بشطريها زمن الاحتلال ، وشهدت اتساعها وامتدادها بعد أن انفصمت عراها طويلاً . ومع هذا التوحد المكانى ، أعيدت علاقة الناس بالجزء الآخر من المكان بعد أن ظلوا طويلاً يحلمون به . « ويتنصب المكان ، على امتداد اللوحات الست ، فى وحدته وتوحده وعلاقات أجزائه ، وعلاقات الناس به ، ليضيف عنصراً روائياً يسهم فى إضفاء مزيد من الروابط بين اللوحات إلى جانب الروابط التى يقدمها الزمن الروائى » (٤٠) .

(٥)

ويشف العنوان « سداسية الأيام الستة » ، عن وعى المؤلف العميق والمبطن بوحدة عمله الأدبي ودورانه به حول موضوع مركزي واحد - هاجس العودة - من خلال تناوله إياه من زوايا متعددة ، وبمستوى ست لوحات ، تركيزاً للرقم الذى وسمت به حرب حزيران ١٩٦٧ ، « حرب الأيام الستة » ؛ فترة امتداد هذه الحرب . وهكذا تنهض رؤية إميل المحورية بمهمة توحيد اللوحات . وتظل خيوط هذه الرؤية تتباعد وتتقارب فى تصاعد وارتقاء وتكامل عبر اللوحات إلى أن تتجمع وتلتقى فى بؤرة واحدة تتجسد فيها هذه الرؤية بشكل مكثف ، فى إجابة واضحة ومكتملة عن سؤال مسعود (الطفل) ، بعثاً لخيرته ، وإنعاشاً لقلقه ، وذلك ، إشارة إلى معرفة الحقيقة والشعور بالواجب الملحق على عاتق الأجيال .

ويبدو أنه يمكن أن نقول فى كثير من الثقة والاطمئنان ، وبكل الموضوعية والصدق ، إن رواية « سداسية الأيام الستة » ، تتكشف مع كل قراءة جديدة عن كثير من مظاهر مهارة صاحبها وقدرته الفنية على سيطرته على مادة الرواية وعرض أحداثها ، وعلى توزيع مشاهدتها وتأصيل شخصياتها ، وعلى إثراء بنائها الفنى فى كثير من الحيوية والتماسك . ويصح فيها ما كنا نقلناه سابقاً عن (بيرسى لوبوك) فى رواية (مدام بوفارى) ، « إنها رواية محكمة . . وهذا ما وجدناها عليه حين نأخذها قطعة قطعة (لوحة لوحة) ، أو عندما نضعها كلاً متكامل مرة أخرى . ولن نخذلنا الرواية فى أن نفعل ذلك مرة ثانية » - فهى - بحق ، رواية حملت بها أرض فلسطين ، بل الثقافة العربية المعاصرة ، فجاءت لتجسد إمكانات التراث العربى القديم وتُحيى كثيراً من جوانبه ؛ جاءت مظهراً من مظاهر قدرة الفنان الأصيل على تطوير هذا التراث وإستلهامه ، والإفادة من أساليبه وتحديثها مع مواكبة الأساليب التعبيرية الحديثة ، وعقد القران الفنى بين كل هذه الأساليب فى كثير من التوازن والاعتزاز بالحفاظ على روح الشخصية الوطنية / القومية وأصالتها . ومن المؤكد أنها - بما فيها من جهد تأصيل وتجريبى - تفتح الباب أمام شكل جديد للرواية العربية المعاصرة . إنها - حقاً -

تحمل الكثير من جسارة التجريب وثقة التجديد في ميدان الحقيقة الروائية العربية الطليعية التي ستظل مفتوحة على آفاق التجديد والتجريب الفني بكل تنوعه وطزاجته ، وبكل ثرائه ، وبجميع خبرات الإنسان ونشاطاته المادية والروحية . والرواية - حقاً - شكل غير منجز ، ويتطور باستمرار إلى حد يجعل كثيرين من الدارسين يشيرون إلى فكرة انهياره أو موته . أو كما لا بد أن نقول إنه شكل غير قابل للثبوت ، بل هو خاضع بطبيعته للتجريب المتجدد باستمرار ، بحيث يقوم في أساسه على هذا التجريب المتجدد . وبقدر ما يتجدد هذا التجريب تزدهر الرواية ، وتنوع أشكالها وتزدهى ، حتى ليعد الفن الروائي - بحق - فن المغامرة والتجريب ، إلى حد يصبح معه مشروعاً السؤال : هل عصرنا الراهن عصر انتقال أو أنه العصر الأخير في حياة الرواية ؟! ومادام السبيل إلى فنية الرواية يكمن في تنظيم غزارتها فنحن نسأل - وإن جاء السؤال متأخراً بعد نشر إميل عدة أعمال روائية بعد السداسية - هل استهلك إميل حبسبي الروائي نفسه في هذه الرواية ؟ وهل قال كل شيء ؟ وهل استنفذ الطرق كلها لقول كل شيء ؟ أملاً أن يكون الجواب دراسات جديدة في روايات إميل اللاحقة .

وأياً كان الأمر ، فإنه يظل يلوح في الأفق القول بضرورة تناول روايات إميل حبسبي بميزان ينسجم مع مواصفاتها الفنية وتجربتها الذاتية ؛ وذلك لأن فلسطين أيضاً تمثل تجربة سياسية وحياتية فريدة لها مواصفاتها الخاصة ، مما يخلق خصوصية للأدب الفلسطيني تنبع من خصوصية التجربة الفلسطينية التي تغني بدورها التجربة العربية في حقيقتها العامة .

ومع كل ما قلناه في هذه الدراسة حول السداسية بكل ما فيها من إثارة الحاضر وتقليب المراجع ، وبكل فنياتها وأصالتها ، ومع كل ما كتبه إميل وسواه ، فإن الرواية الكبيرة المرصودة التي يقدر لها أن تصور النسيج التاريخي للحياة الفلسطينية وتجربتها بكل عمقها وتراثها وتشعبها ، وبكل فواجعها وآلامها وآمالها العظيمة ، هذه الرواية لم تكتب بعد . وستظل في انتظار تقويم إعوجاج الحياة ، وإقامة العدل الإنساني في فلسطين . وعندها أو بعدها يُقدّم الروائي المنذور ليصنع - بحق - / الفن بحق .

الهوامش

- (١) محمد دكروب - الأدب الجديد .. والثورة - دار الفارابي - بيروت - ط ١، ١٩٨٠ ص/٦٦ .
- (٢) انظر فاروق وادى - ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودائرة الإعلام والثقافة - م. ت. ف. - بيروت ، ط ١، ١٩٨١ ص/ ٨ - ص ٩ .
- (٣) انظر مجلة ، المعرفة ، عدد - ٩١ - ايلول (سبتمبر) ١٩٦٩ ص/ ١١٦ .
- (٤) روح العصر - دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة - دار الرائد العربي - بيروت ١٩٧٨ ص/ ٤٠٧ .
- (٥) انظر مجلة ، كتب عربية ، رقم ٣ ، مراجعات نقدية ، العربية للنشر والتوزيع - دمشق ، د. ت. ص/ ٤٦ - ٤٧ .
- (٦) انظر مجلة ، شؤون فلسطينية ، - عدد ٤٤ . نيسان (ابريل) ١٩٧٥ - باب مراجعات - بيروت ص/ ١٦٢ .
- (٧) انظر احمد ابو مطر - الرواية في الأدب الفلسطيني ص/ ٢٩١ ، عن مجلة « أفلق عربية » ، - عدد ٦ ، شباط ١٩٧٧ - بغداد ص/ ١٢ .
- (٨ ، ٩) تجربة البحث عن افق - مركز الأبحاث - بيروت - ١٩٧٤ ص/ ٤٧ - ٤٨ - ٥٠ .
- (١٠) الرواية في الأدب الفلسطيني ص/ ٢٩٩ - ٣٠٠ .
- (١١) فلسطين في الرواية العربية - مركز الأبحاث - بيروت - ١٩٧٥ ص/ ٢٢١ .
- (١٢ ، ١٣) الأدب الجديد .. والثورة ص/ ١٧٣ ، ٥٠ .
- (١٤) النقد والحرية - منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٧ ص/ ١٤٧ .
- (١٥ ، ١٦) العنقاء الجديدة ، صراع الأجيال في الأدب المعاصر - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٧٧ ص/ ٢٥٠ - ٢٥٦ - كانت المقالة قد نشرت في مجلة « الطليعة » - ٨ (آب ١٩٧١) ص/ ٤٧ - ٤٨ ، بعنوان « الرواية العربية تنادي حزيان » .
- (١٧) إستلهام الينبوع ، عبد الرحمن بيسيسو - الإتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين ومؤسسة سنابل للنشر والتوزيع - ط ١ - ١٩٨٣ ص/ ٢٥٥ - ٢٥٨ .
- (١٨) انظر مجلة ، فلسطين الثورة ، - العدد المشار إليه سابقاً ص/ ٥٨ ، ٥٧ .
- (١٩) انظر مجلة ، الكرامل ، - عدد سابق ص/ ١٩٠ .
- (٢٠) انظر مجلة الآداب الأجنبية - عدد ٤ - سنة ٥ - نيسان ١٩٧٩ ص/ ٢٣٦ - مقالة « الرواية الروسية السوفيتية ١٩١٧ - ١٩٦٥ ، يوسف حلاق ، عن ص/ الصحافة والثورة عدد ٢ ص/ ٣٨٠ .
- (٢١) انظر مجلة ، الهلال ، - عدد سابق ص/ ٨١ - مقالة ، البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة ، - عبد الرحمن أبو عوف .
- (٢٢) انظر مجلة ، فصول ، ٢م ، ع - ٤ - يوليو ١٩٨٢ ص/ ٨٣ ، ٨٧ ، - « القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ، .
- (٢٣) انظر كتابنا ، إميل حبيبي والقصة القصيرة ، ص/ ١٥٥ - ١٧٣ .
- (٢٤) أنا ليس ن - رواية المستقبل - ترجمة محمد منقذ الهاشمي - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٨٣ ص/ ٤٢ .

- (٢٥) نبيلة إبراهيم - نقد الرواية - النادي الأدبي - الرياض - كتاب الشهر (٢٠) - ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م
ص/٤١ .
- (٢٦) دراسات في الواقعية الأوروبية - ترجمة أمير إسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٢
ص/٢٢٢ .
- (٢٧) انظر إميل حبيبي والقصة القصيرة ص/٨٤ وما بعدها .
- (٢٨) انظر أشكال الرواية ، مجموعة كتاب - تحرير وإختصار - وليام فان أوكونور - ترجمة نجيب المانع - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٠م/٢٤٤ ، عن : يوميات أندريه جيد في ٢٣ تشرين ، ١٩٢١ .
- (٢٩) أشكال الرواية ص/٢٤٤ .
- (٣٠) صنعة الرواية ص/٩١ .
- (٣١) الأدب في عالم متغير ص/٩٣ .
- (٣٢) صنعة الرواية ص/٦٦ .
- (٣٣) دراسات في الواقعية الأوروبية ص/٢١٤ .
- (٣٤) نظرية الرواية ، مجموعة كتاب - جمع جون هالبرين - ترجمة محيى الدين صبحى - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٨١م/٣٥٠ - مقالة : إعادة النظر في الواقعية ، - جرج لينين ، عن : إضمحلال الكذب - طبعة ايلمان ، الفنان نالدا - كتابات أوسكار وايلد النقدية - نيويورك - ١٩٦٨م/٣١٩ .
- (٣٥) صنعة الرواية ص/٤٦ .
- (٣٦) نظرية الرواية ص/١٤٥ .
- (٣٧) روبرت همفري - تيار الوعي - ترجمة محمود الربيعي - دار المعارف بمصر - القاهرة - ط ٢ ١٩٧٥ .
- (٣٨) السداسية ص/٤٦ .
- (٣٩) السداسية ص/٢٠١ .
- (٤٠) ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ص/١٠٤ .

دلالات التراكيب

للدكتور (محمد محمد أبو موسى)

عرض وتحليل:
محمد رجب البيومي

إن كتاب (دلالات التراكيب) آخر ما قرأت من مؤلفات الأستاذ الدكتور محمد محمد أبو موسى ، إذ سعدت من قبله بقراءة مؤلفاته عن التصوير البياني وخصائص التركيب ، والاعجاز البلاغي ، ومن أسرار التعبير القرآني ، وقد بدأها جميعها برسالة القيمة عن البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري ، وقد كان من رعاية الله وتوفيقه أن يبدأ عمله العلمي بدراسة البلاغة في تفسير الكشاف ، إذ استطاع أن يرى فيضا من الجزئيات البلاغية يمتد في بحر زاخر من الاعجاز البياني ، ولكل لون مذاقه الخاص ، ووقعه المنفرد ، وصاحب النظر المستوعب لا يقنع بتأثير هذه الجزئيات وفق مناسباتها من الآيات الكريمة ، ولكنه يشرب إلى أفق أوسع مدى ، حين يجعل من اللؤلؤ المتناثر عقدا منضدا في سلك متصل ، وهو ما اتجه إليه في كتبه المتتابعة التي سعدت بدراستها في صبر كادح ، وأقول في صبر كادح ، لأن الأستاذ الدكتور محمد أبو موسى قد أتى البلاغة من أصعب طرقها . حين تزود لمسيرته المستأنية بأسلحة حادة من الجد الحازم البصير ، فقد هداه مراسه الدءوب إلى القمم العالية في مجال البحث البياني ، متخطيا أفاضل كثيرين ممن جاوزوا السفح ولم يبلغوا القمة ، وهم لدى كثير من الدارسين من أعلام اللسان العربي تقعيذا ، وتأصيلا ، وإذا كنت مثل غيري أقف كثيراً عند الجاحظ وابن سنان وأبي هلال وأضرابهم ، حتى أتى عصر السكاكي ومن تلاه فأوازن بين مسلكي الجاحظ وصاحب المفتاح لأعطي كلا حقه المعلوم دون بخس أو تطفيف ، إذا كنت وكان غيري ينهج هذا النهج ، فإن الأستاذ الدكتور محمد أبو موسى قد عرف ما عرفت ، ولكنه جاوز الهضبات إلى القمم المرتفعة ، ومن يقرأ دراساته الفاحصة يعرف خيوطها الدقيقة لدى القدماء والمحدثين معا ، فهو قد أطال الوقوف متمهلا أمام سيبويه ، وابن

جنى ، وعبد القاهر ، لأن هؤلاء الأعلام ينفردون ولا يتشابهون ، ولكل منهم غوره العميق الخادع ، وأقول الخادع عن قصد مرصود ، إذا عرف من الدارسين من وقف أمام هؤلاء في دراسات منشورة ، لم تتجاوز السطح الهادي ، وقد تصور أنه غاص على مناجم اللؤلؤ في أسفل القاع ، أما الأستاذ محمد أبو موسى فقد ركب البحر كما يقول القدماء عن كتاب سيبويه حين تغلغل في أسرار التراكيب ، وحين اطمأن إلى الدروب الموغلة في أقصى شعاب الفكر ، إذ درس صاحب الخصائص مهتدياً إلى بصره الناقد ، وشجاعته التي خلعتها على اللغة العربية ، بينما هي في أكثرها شجاعته الخاصة ، أما عبد القاهر فعلى كثرة المعجبين به ممن يكادون يحفظون كتابيه النادرين ، فإن صاحب (دلالات التراكيب) قد صاحبه مصاحبة الصديق المؤنس الأليف ، وأكاد أجزم بأنه وقف منه موقف الصديق لما استروحه في رياضه من غير منعش ، وما أمتع به وجدانه من منظر موفق . أما موقفه من سيبويه وابن جنى فقد كان موقف التلميذ من أستاذه ، فليس لديهما من غير الروض ما يمتع وينعش ، ولكن لديهما من غذاء العقل ما ينير ويهدي مع تتبع جاهد . . لهذا النور الهادي ، حين يخطف خطفا في بعض الغياهب ، فيظفر به المدلج الحائر ، وكأنه وقع على كنز ثمين !

هذا عن أعلام القدماء ممن صاحبهم الدكتور محمد أبو موسى ، أما هذا العصر الحافل بأساتذته الكبار ، فنظلم الباحث الدءوب ، إذا وقفنا به عند اناس دون اناس ، فكتبه المستوعبة الناقدة . . تشهد للرجل بمعاصرتة الواعية التي لمست الثمين والغث معاً فيما ينشره الباحثون اليوم ، والتي راعها كل الروع أن تعتمد إلى غمط الأصلاء من لم يفهم من حديثهم شيئاً ، ومن يستطيع عليهم بهراء زائف يحسبه الظمان ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ، فانبرى لهدم هذه الزيوف بما يؤصل من قواعد ، ويضرب من مثال ، ويهجن من لغو ، وقد شاء له كرمه الخلق أن يعف عن ذكر الأسماء اللاغطة ليكون المجال متسعاً للنقد الموضوعي وحده ، مع أن الدارس المعاصر يعرف من يعني وإلى من يشير عن أن أستاذاً كبيراً من أساتذة الجيل كان صاحب الأثر القوي في منحى الدكتور أبو موسى البياني ، وهو الأستاذ محمود محمد شاكر ، لأن رعاية هذا الباحث العملاق لتراث العربية عن فهم واع ، ونظر شامل قد جذبت الدكتور

أبو موسى إلى آثاره الخصبية . وإذا كان الأستاذ محمود شاكر يكتب العلم بأبلغ أسلوب أدبي عهده الناس ، فإن الأستاذ الدكتور أبو موسى قد حذا حذوه في ابداعه البياني ، وأعترف دون مبالغة أنني أشعر بكثير من السعادة حين أجد أخي الدكتور أبو موسى قد سما إلى أفقه عن موهبة أصيلة ، واستعداد منير ، وإذا كان الأستاذ شاكر قد تعددت مجالاته العلمية ابداعاً وتحقيقاً وتأليفاً ، فإن عكوف الأستاذ أبو موسى على الدراسات العربية وحدها قد أتاح له التفوق في مجال تخصصه بحيث أصبح أصلاً في بابهِ ، وأكاد أرى من وراء الغيب طوائف الأجيال المستقبلية عاكفة على آثاره تدرس في القرون اللاحقة كتب « دلالات التراكيب » و« التصوير البياني » والاعجاز البلاغي . . كما تدرس دلائل الاعجاء وأسرار البلاغة والخصائص ، فهذه من تلك !!

يقول الدكتور أبو موسى في مقدمة كتاب (دلالات التراكيب) : « إن دراسته تمضي على منهج القدماء ، ذلك المنهج الذي يقوم على تأمل التركيب وتحليله ، والتعرف على ما أودعه فيه صاحبه من فكر وحس تعرفا يفرط في الجدل والتقصي . والتراكيب اللغوية تكون بالغة التعقيد والخصوبة ، حين تفيض بها النفوس الحية . وذلك لأن كل ما في النفوس من قلق ونبض ، وكل ما تحسه الروح ويفوز به القلب لا يجد له مسرباً إلا هذه الكلمات ، وهذه التراكيب وكل ما في الأحوال النفسية من خفاء والتباس ، منعكس لا محالة على تلك التراكيب ، وليس هناك شك في أن التراكيب اللغوية أسرار نفسية ، وأن ما في الثانية من إيماض وتفلت ، أو سنوح ونعومة ، وكل ما تجده من أحوال الحس كائن في الأولى ، وهو ما نعبر عنه مجازاً بالاشعاع والايحاء والاشارة وما شابه ذلك ، مما نحاول به أن نلتقط اختلاجة الحس من العبارة ونسميه أسراراً بلاغية » .

هذا هدف الكتاب كما سجله المؤلف في المقدمة ، وأشهد لقد حاول بكل جهده أن يبرزه بروزاساطعا في كل ما كتب من فصول كتابه ، وقد تواضع كثيرا حين قرر أن دراسته تمضي على نهج القدماء ، لأن منهج القدماء - ولا نحب أن ننقص أحداً - كان في الدراسات البلاغية يكتفي باللمحة النفسية الطائرة . دون أن يفسح المجال لتصويرها ، أما المؤلف فقد اتسع باللمحة الطائرة اتساعا

يفقدها السرعة اللامحة ويدعها مستقرة هادئة ، فالمؤلف حينئذ يأخذ الخيط الدقيق الموجز ليمتد به إلى أقصى مدى استطاع ، وقد قرر في ثقة أن المؤلفات العلمية تخضع في دلالاتها لما تخضع له الآثار الابداعية من نثر ونظم ، لأن لكل عالم من العلماء نحويا وتشريعا وغيرهما خصوصية في لغته وتفكيره . إذ أن بناء الجملة في مدونة مالك يختلف اختلافا لا ريب فيه عن بناء الجملة في رسالة الشافعي ، وحقل اللغة بكل سعته يصبح مجالا للدراسات البلاغية عن الخصوصيات المتفردة لكل مؤلف .

وتطبيقا لهذا القول ذكر المؤلف « ص ٣٦٠ » نصا من كتاب الخصائص لأبي الفتح ابن جنى ، ليحل محل النثر في التحليل الأدبي ، ثم أعقبه بنص لابن المقفع « ص ٣٦١ » لينهج فيه منهجه مع ابن جنى ، منتهيا إلى أن النص في الكتاب العلمي نظيره في الكتاب الأدبي !

والنفات المؤلف إلى دراسة النصوص العلمية مما يحمد له ، ولكن المشاهد أن قلة قليلة من ذوي المؤلفات العلمية كابن جنى وعبدالقاهر ممن لديهم بلاغة التفكير تعبيرا ومنطقا ، هم الذين تتسع مؤلفاتهم لايضاح الخصائص النفسية من خلال آثارهم العلمية .

أما الكثرة الكاثرة من ذوي الأنماط المتأثلة فمن المتعذر أن تفهم شيئا من أمورهم النفسية . . خلال ما يقررون من نظرية فلسفية أو قاعدة أصولية ، إذ أن السير العلمي حينئذ ينهج نهجا واضح الغاية لا ينحرف ولا يجيد ، وإذا كان الانسان لا يستطيع أن يستشف نفسية من يحل مسألة حسابية أو معادلة جبرية ، فإن من يشرح المتن العلمي ، أو يضرب المثل النحوي ، أو يقرر الحكم القانوني ، إنما يتقيد بضوابط عقلية لا يشي بشيء من لواعجه ، وما كان النص الأدبي ممتعا إلا لما يعبر عنه من وجدان عاطفي يختلف باختلاف الشخص والزمان والمكان ، هنا تظهر النفس صافية شفافة من خلال التعبير الأدبي ، وقد استطاع أن أحكم على الأثر العلمي بما يحدد درجة مؤلفه العلمية فأصيب ، فإذا أردت أن ألج شعاب نفسه من كتاب « المدونة » للامام مالك أو « المحكم والمتشابه » للقاضي عبدالجبار ، فقد يظلم دوني الطريق ، ولعل خبرة الدكتور أبي موسى النفسية تنفذ به إلى مطارح نائية . . تحتاج إلى بصر ثاقب ليس لسواه ، على أننا

نعرف الحالة النفسية استشفافاً فحسب ، من بعض الآثار العلمية على أن تكون رذاذاً يتساقط ، لا أنها غيث يفيض ، وإني لمتفق كل الاتفاق مع المؤلف في قوله « ص ١٨ » « إن دراسته تتسع فتشمل فنون المعرفة ، فلكل فن من الفنون أساليب تختص به . . وتوجد فيه ، فالفقهاء لهم في إجراء اللغة نهج وضرب ، والنحاة لهم في إجراء اللغة نهج وضرب ، وهكذا المؤرخون والفلاسفة » . أقول إني متفق مع المؤلف في قوله هذا ، لأنه يريد دراسة الاتجاه اللغوي لدى العلماء من ناحية وفقهاء وفلاسفة ومؤرخين ، وهذا ما يجب أن يكون موضع الدراسة فعلاً ليحدد الاتجاه الفكري لدى هؤلاء !

أما أن يحدد الاتجاه النفسي ، فتتلمس الخوارج الدفينة ، والمشاعر الغامضة كما نجد ذلك في النصوص الأدبية ، فذلك عسير !

لقد تسلىح المؤلف بذخيرة الناقد العالم حين خاض بحوث التركيب من قصر وإنشاء ووصل وفصل ، وهذا أعمق بحوث البلاغة غوراً وأقصاها منزعاً ، لأن مسائل علم البيان على رهاقتها الثرية مما يسفر فيه وجه الحق بتأمل يسير لدى باحث مكين كالمؤلف ، أما مسائل علم المعاني فذات تأصيل قاعدي دقيق مشتبك ، ولا يكفي الاطلاع البلاغي وحده زاداً لرحلة شاقة في أبواب هذا الفن ، لأن الذين تزودوا بالاطلاع العلمي في سفر غير قاصد كهذا السفر الشاق لم يكادوا يرجعون بطائل ، بل لابد من الذوق الأدبي الكاشف ، وهو شيء لا يتاح في عام أو أعوام ، بل لابد أن تكون له جذوره العريقة من موهبة كاشفة ، وحس نافذ ، واستجابة دافعة ، وانفعال ينقل الدارس من مجال الإدراك لحظات بعد لحظات ليجد لذة الإنشاء بما يقرأ تائهاً معجبا ، حتى إذا استوفى حظه من اللذة الفنية رجع من مجال الوجدان إلى حيز التفكير ، فينظر بعينين ثاقبتين لا بعين واحدة ، وله بعد ذلك قلمه الصنع ، وتعبيره الملهم الهادف ، وتلك أجنحة ثلاثة قل أن تجدها مجتمعة في الحقل البلاغي ، إلا لأفذاذ عرفوا الأدب فناً قبل أن يزاووه علماً وصناعة ، فأورثهم ثقة مفرطة و إخلاصاً حياً ، وبهذه الثقة صاول المؤلف أعلام الدارسين في الحديث والقديم مصاولة جادة يصدم فيها الرأي الرأي بقوة تشد القاريء شداً في مأزق ضائق ، بحيث لو

ندت منه عبارة واحدة لأظلم أمامه وجه القول ، ولا اضطر إلى معاودة النص من جديد ليقف أمام كل حرف وقفة المتريث المثبت في حذر وخشية ، وبهذه الثقة ورث المؤلف حدة أعهدا في أستاذه المعاصر حين يصف رأي مخالفه بالرديء تارة وبالفث تارة أخرى . وقد علمتني الأيام أن أتريث كثيراً في مثل هذه المواقف ، فلا أجازف بأمثال هذه الأوصاف ، لأن ما أراه صحيحاً اليوم قد يجد من الأسباب في يوم آخر ما ينقله من الصحة إلى الريب المتأرجح ، ولا حيلة لنا في ذلك لأن الكلمة الأخيرة لا تقال في مسائل التذوق قولاً لا نقض فيه ، وحسبنا أن غميل إلى الترجيح ، ولهذا نرى في التراث الأدبي القول ونقيضه لباحث واحد ، إذا اتسعت أجزاء كتاب كالحیوان ، وقضى الكاتب في التأليف أمداً بعيداً ، يفصل بين الجزء الأول والجزء السابع ، وقدماً قال القائل : ومن ذا الذي ياعز لا يتغير !!

وإذا كان لا بد من الاستشهاد بما يعجب ويروق من آراء المؤلف ، لنعرف طريقته الفنية شكلاً وموضوعاً ، فإننا نشير بإعجاب زائد إلى قوله بعد أن تحدث عن صنيع القدماء الجاد ، حين يميزون بين مواقع فنون البديع في دواوين الشعراء ، إذ لم يكن عليهم موقوفاً على ما جاء في الحقل البلاغي ، بل كان لهم من الایماضات ما يدل على تمييزهم الدقيق بين فن وفن في آثار الشعراء ، إذ لا يكفي أن يوجد نوع كالجناس في ديوانين مختلفين لنحكم بأن المجري واحد لدهما ، والشاعران مختلفان لا متفقان !

يقول المؤلف في قوة « ص ٣٥٢ » : وليس مما نحن فيه هذه الدراسات التي أخرجها كثير من الدارسين حول هذا الباب لأنهم وقعوا في خطأ طالما نبهناهم إليه ، وهو أنهم إذا كانوا يدرسون مجازات امرئ القيس اتجهوا إلى عرض أقسام المجاز وتصريفاته ، ثم ذكروا لكل قسم ومسألة جملة من شواهد امرئ القيس ، وحسبوا بذلك أنهم يدرسون مجازات امرئ القيس ، وتلك غفلة ظاهرة لأنهم في الحقيقة يدرسون المجاز كما هو في كتب البلاغة ، ويتجهون إلى ديوان امرئ القيس ليأخذوا شواهدهم منه ، وهذا شيء مغاير تماماً لما نحن فيه ، لأن المطلوب هو التوجه الكامل إلى مجازات امرئ القيس دراسة وتصنيفاً ، كأن أجمع كل كلمة أجراها في غير ما وضعت له ، ثم أحدد المعاني

التي أجزى فيها هذه اللفظة ، فأقول مجاز كلمة كذا عند الشاعر هو كذا ، وأصنف الكلمات وأرتبها ترتيباً كاملاً أرتضيه ، ثم احدد المسافات التي كانت تتحرك فيها الكلمات ، هل كان يزحزح الكلمة من مغرسها الأصلي الى معنى قريب ، وكيف جرى هذا اللون في ديوانه ، وكم عدد كلماته ، وما السياقات التي فعل فيها هذا ، أم أنه كان يقتلع الكلمة ويطوح بها إلى واد بعيد ؟ !
وفي أي المعاني كان يفعل ذلك ؟ ثم ماهي أحوال هذه الألفاظ في أوديتها الجديدة ؟ إلى أسئلة كثيرة استطرد إليها المؤلف في قوة وملاحظة ، وتدقيق تعبير ، وإخاله بعد ذلك يكلف أمثالنا من الدارسين شططا ، بل إخاله يحتم ألا يلج هذا المولج إلا من كان على شاكلته ، وأين من تملك العتاد الضخم الذي افترضه لدى من صاروا أساتذة للبلاغة والنقد في عهد أشبه في انحداره العلمي بعصر العثمانيين ؟ إن الأساتذة كثيرون ، والمناصب متعددة متشعبة ، ومن ورائهما قول أبي العلاء :

فيادارها بالحزن إن مزارها
قريب ولكن دون ذلك أهوال
هذا وقد استشهد المؤلف بقول القائل « ص ٣٥٨ » :

لو أن ما أنتم فيه يدوم لكم
ظننت ما أنا فيه دائماً أبداً
لكن رأيت الليالي غير تاركة
ماسر من حادث أو سوء مطردا
فقد ركنت إلى أي وأنكم
سنستجد خلال الحالتين غدا
وقول القائل « ص ٣٦٤ » :

لئن كنت قد بلغت عني وشاية
لمبلغك الواشي أغش وأكذب
ولكنني كنت امرأ لي جانب
من الأرض فيه مستراد ومذهب

ملوك وإخوان إذا ما مدحتهم
 أحكم في أمـوالهم وأقرب
 كفعلك في قوم أراك اصطنعتهم
 فلم ترهم في شكر ذلك أذنبوا

ثم بلغ الغاية في تحليل المعاني ، وتحديد وضعها البلاغي ، مبينا مواضع الایجاز الدقيق . . ويسر هذا التركيب المبدع في تسلسله واطراده ، وأذكر أني وقفت في الشعر العربي على كثير من هذا الطراز الجدلي المقنع ، بل الملجم أحيانا ، وهو طراز عده الجاحظ من ألوان البديع وسماه المذهب الكلامي ، وتطول حسرتي على اغفال البلاغيين لهذا الضرب إذ لم يحتفلوا به معشار ما احتفلوا بلون كالجناس والطباق ، وهو أقوى منها نفاذا وأشد تأثيرا ، وإذا كان هؤلاء قد عنوا بجناس أبي تمام وطباقه عناية جعلت المتأخرين يظنون أن ابداع الطائي كان من ناحيتي الجناس والطباق والاستعارة والتشبيه فحسب ، فتحدثوا عنه في هذا النطاق وتركوا جدله المحكم ، وحواره القاطع ، وصياله المقتحم على ما يستهجن من الآراء ، فلم يوفوها قدرها من التحليل . . إذا كانوا قد فعلوا ذلك وحده وتركوا المذهب الكلامي إلى الجدليين من علماء الكلام ، فقد فقدوا الشيء الكثير ، ولو جاز لمذهب الكلام أن ينتشر كما انتشر الطباق والجناس وما إليهما من ألوان البديع ، لأورث الشعر العربي في عصور الصنعة الزخرفية ، وسما يرتفع به عن منحدر التلفيق والاحتتيال ، لأن هذا اللون الجدلي سيخلق في نفس القائل قوة عارمة تسمو به إلى مجال الأفذاذ من رجال المذهب الكلامي في الشعر ، أمثال أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء ، ولكل منهم عقله الصارم ، ومنطقه الجازم ، وافحامه الملجم ، ولعل دارسا من تلاميذ المؤلف يخص هذا الموضوع بفضل توجيه أستاذه برسالة تفصل المذهب الكلامي كما عناه الجاحظ ، وكما طبق في آثار أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء في القديم ، وفي دواوين خليل مطران وعبدالرحمن شكري وعباس العقاد في الحديث ، لأن العنصر العقلي رافد جياش من روافد الشعر الأصيل ، وليس هو ببعيد التأثير النفسي ، إذ هو بعض مسبباته وأحد مقتضياته ، وقد لاحظ المؤلف اهتمام أبي

القاسم الشابي بمراعاة التنظير ، وعد ذلك من حسناته ، فليعطف إذن على هذا اللون من البيان العريق ، وإنه لنفيس !

لقد قرأت (دلالات التراكيب) على دقته الدقيقة ، وعمقه الغائر المستمتع الطروب ، لأن حيوية المؤلف أوجدت بين السطور وهجا حارا ، يبعث الدم في العروق فيجدد النشاط ويطرد السأم ، هذه الحيوية التي اشتدت في كثير من المواقع فنقلت صاحبها من ميدان العلم إلى ميدان الإصلاح الاجتماعي ، إذ لم يستطع أن يكتفم خواجه المضطربة حين يهيج به الهيج تأثرا من واقع متأزم معاصر ، أشار إلى بعض أسبابه بيت قديم هتف به شاعر ناغم ! لقد قال الفرزدق :

أترجو ربيع أن يجيء صغارها
بخير وقد أعيأ ربيعاً كبارها

هو قول استشهد به المؤلف في مجال السطو الأدبي ، أو الاحتذاء الفني ، أو ما يسميه النقاد سلخا مرذولاً ، ولكنه لم يقف عند الحد الفني وحده ، بل عاش مع البيت في مأساة عصره فأوقد في عروقه حمية مشتعلة دفعته إلى أن يقول :

« ونقول على حذوه - حذو الشاعر - كيف تشيع الأمانة في أوساط الناس ودهمائهم ، وهم يرون كبارهم ، وأهل الرأي فيهم خونة غادرين ، وكيف تعيش الأمانة في مؤسسة أو هيئة وكبرها لص ؟ وكيف ترقى البلاد ومدارسها غرائب تطفأ فيهم عقول أجيالها ، وكيف تنهض الحياة العلمية في الجامعات والعلم يباع فيها بيع بخس ؟ وكيف ينهض أهل الشرف من كبوتهم وأمرهم في يد الأخس الأخس » ؟

هذه الزفرة الحادة ، تشي بالحيوية الدافقة التي تغمر المؤلف من فرعه إلى أخمص قدمه ، وحسبها أن جعلت كتابه مصدرا للاقتناع والامتناع معا ، وقلما يتلازمان في البحث العلمي الدقيق ، وإني لأرجو له مزيد التوفيق في دربه الممتد ، فله بحر الزاخر ومغاصه الثمين ، حياه الله . .



**القراءة،
وفتراعة القراءة
(خوض في إشكالية المفهوم)**

عبد الملك مرتاض

أولاً : ماهية القراءة ووظيفتها :

أجمع المعجميون العرب على أن تركيب « ق ر أ » يعني في أصل الإشتقاق الجمع والإضطّام . والقراءة أحد المصادر الثلاثة لِفِعْلٍ « قرأ » الذي هو من بَابٍ فَتَحَ ، وَنَصَرَ معاً : وهي الْقَرْءُ (بفتح القاف) ، والقراءة ، والقرآن . (وربما قالوا : « اقْتَرَأَ اقْتِرَاءً »)^(١) .

ويبدو أن لفظ القرآن بمعنى الكتاب المنزّل من عند الله تعالى على رسوله محمد عليه الصلاة والسلام سُمِّيَ كذلك لأن الأصل في هذا المعنى ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، هو : « الجمع ؛ وكلّ شيءٍ جمَعْتَهُ فقد قرأْتَهُ . وَسُمِّيَ القرآن لأنه جَمَعَ القصص والأمر والنهي والوعد والوعيد والآيات والسُور بَعْضُهَا إلى بعض . وهو مصدرٌ كالغفران والكُفْران »^(٢)

وقد وردت « القراءة » في النصوص القديمة والتصور النابع من عُتُورِ الإسلام بمعاني المعرفة ، والعلم ، والخير ، والهدى ، والإيمان . وإذا كانت القراءة في أصل سورة العلق وردت بمعنى سَرَدِ الوحي واستظهار ما نزل منه ، وحفظه ؛ فإن ذلك لم يمنع من تطوّر هذا المفهوم من المعنى الديني المقدّس ، إلى المعنى الدنيائي المُبتَدَلِ ، كما سنرى بعد حين .

وقد شجّع الإسلام على القراءة من حيث هي مظهرٌ حضاريٌّ فكريٌّ جمالي جميعاً ؛ ولعل من أروع الأمثلة على ذلك التطلع إلى تطوير المعرفة ، والحرص على نَبَذِ الأميّة ، والجِدِّ في العلم أن جعل النبي عليه السلام بغد غزوة بدر فداء كل أسير قرشي لا فداء له أن يعلم : « أولاد الأنصار الكتابة »^(٣)

وللذين سَيرجفون في الباطل جاهدين جَهْدَهُم ابتغاء التهوين من شأن هذه

المبادرة الإسلامية النورانية نقول : إنَّ تعليم الكتابة في المجتمع الإسلامي في أول نشأته لدليل قاطع على تشجيع الإسلام للعلم من حيث هو ؛ وإن تلك المبادرة الرمزية هي التي أثمرت ، من بعد ذلك ، حضارة ومعرفة أصيلتين أفضتا إلى اختراعات وابتكارات في حقول من العلم شتى ، وجاوزت ما كان متداولاً لدى الإغريق وقدماء المصريين والبابليين . . .

إنَّ جعلَ فدية الأسرى القرشيين هو تعليم صبيَّة أهل المدينة الكتابة والقراءة هو من أروع المواقف المبكرة التي دلَّت على عظمة الإسلام ، وأنه دين حضارة كاملة متكاملة .

وفي الحق : إن القراءة ، كما سنرى ، قديمة في التعامل الأدبي لدى العرب إذ مورست تحت أشكال مختلفة ، وعلى أكثر من نصٍّ أدبيٍّ ، ولكنَّ يدون تداول هذا المصطلح الذي نفخ به الحداثيون ، على عهدنا هذا ، مفهوم « القراءة » : تداولاً صراحاً ؛ وهو المفهوم الذي حاول أن يلغي النقد بإزاحته من على عرشه ليتبوأ مكانه . فكما أن مفهوم الكتابة ، على بعض عهدنا هذا ، يجتهد في أن يلغي مفهومي الشعر والنثر ثم يجعلهما معاً تحت قبضته ، منصوبين تحت اسمه ، فإن القراءة ، هي أيضاً ، تتطلع إلى أن تزاحم النقد ، وربما إلى الإطاحة به ، مثله مثل الشرح ؛ بل مثله مثل التحليل أيضاً فتحتويها جملة واحدة في نفسها . فكأنَّ القراءة ، في التقليد الأدبي المعاصر ، مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تُثمرها النصوص الأدبية التي نمارس عليها قراءة ما .

لكنَّ يجب أن نحتاط ونحن نقرر أمرنا حوالَ هذا المفهوم اللزج المرح : فكما أن الكتابة إنما تنصرف إلى الكتابة الإبداعية التي يُثمرها الخيال ، وتفرزها القرينة السخية الذكية ؛ فإن القراءة أيضاً - وهي النشاط الذي يضطرب من حوِّها - إنما تمارس على كلِّ ما هو إبداع ، وتمحصه لكلِّ ما هو فنٌّ . فهذا هو المفهوم الأول ، في هذا الشأن ، لهذا المصطلح .

بيد أن ذلك لا يمنع من توسعة هذا المفهوم ، والذي اغتدى واسعاً في حقيقة الأمر بعد ، ليشمل كلَّ قراءة من حوِّ كلِّ ما تفرزه القرائح ، وخصوصاً ما له صلة بالإبداع المصنَّف في الدرجة الثانية مثل القراءة التي يقرأها صحفيٌّ ما تعليقاً على خطاب رجلٍ من رجال السياسة ؛ ولا سيما إذا كانوا من الخطباء البلقاء الفصحاء . ولكننا نلاحظ ، هنا ، أن مفهوم القراءة كأنه ينزل من علٍّ إلى أدنى ، أي من مستوى الخيال الخلاق ، والإبداع المغطاء إلى مستوى كلام

لا يكاد يحمل من الجبال والخيال شيئاً . وإذن فهلا تكون القراءة ، في هذا المستوى بالذات ، في درجة « التعليق » ؟
والحق هو ذاك .

أَرَيْتَ أَنَّ الكُتَّابَ في هذا المستوى ، هم أنفسهم ، يطلقون على نشاطهم الذهنيّ هذا مصطلح « التعليق » ، لا مصطلح « القراءة » ؛ كما كان النقاد أنفسهم ، هم أيضاً ، يُطْلَقُونَ على بعض قراءاتهم العابرة من حول النص ، قبل عهدنا هذا ، « التعليق » أيضاً .

وواضح أننا انزلنا ، ربما من حيث لا نريد ، إلى تمييز الأمر بين « الكتابة » وبين ما يمكن أن نطبق عليه ، لأول مرة في العربية ، « الكُتْبَةُ » ؛ أي إلى التمييز بين الكاتب الفحل (Écrivain) ، والكُتُوب الضَّحَل (Écrivain)^(٤) : بَيْنَ مَنْ يُدْعَى ، وبين مَنْ يَخِرُّ ؛ بَيْنَ مَنْ يُمْتَعُ ، وبين مَنْ يُقَدِّمُ مَجْرَدَ خِدْمَةٍ يَوْمِيَّةٍ عابرة للقاريء لا تتجاوز حدود الإعلام العاجل ، والإخبار العارض ؛ أَيْ بَيْنَ مَنْ يَحْرُصُ على أَنْ يَبْهَرُ وَيَسْحَرَ ، وبين مَنْ لَا يَكْتُبُ إِلَّا لِيُبلِّغَ شَيْئاً فِي النَّفْسِ غُلْطاً مُلْطَأً .
ولا سواءَ كِتَابَةٌ تَتَّخِذُ مِنْ وَظِيفَتِهَا الإِمْتَاعَ ، وَكِتَابَةٌ تَتَّخِذُ مِنْ سِيرَتِهَا الإِعْلَامَ . وليس عُفْرُ اللَّيَالِي كَالدَّادِي !

ونعود إلى مفهوم « التعليق » وما يَعتَوِرُهُ مِنْ ضَبَابِيَّةٍ تُدْنِيهِ مِنْ مَفْهُومِ « القراءة » بِمَقْدَارِ مَا تَقْصِيهِ عَنْهَا . وَنُحَسُّ بِأَنَّآ آزْدَلْنَا ، فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ ، مِنْ مَفْهُومِ آخَرَ لَا يَبْرَحُ طَائِغِيّاً طَائِفاً فِي الْإِحْتِرَافِ الْأَدْبِيِّ مِنْذُ الْعُهُودِ الْأُولَى لِتَارِيخِ الْحَضَارَةِ الْمَكْتُوبَةِ وَهُوَ « النِّقْدُ » الَّذِي كَانَ يَعْنِي لَدَى قَدَمَاءِ الْإِغْرِيْقِ « فَنُّ الْحُكْمِ » (L'art de Juger)^(٥) ؛ بَيْنَمَا كَانَ يَعْنِي ، فِي أَوَّلِ أَمْرِهِ ، لَدَى قَدَمَاءِ الْعَرَبِ ، التَّمْيِيزَ بَيْنَ الصَّحِيْحِ وَالْمَرْيِفِ إِذْ : « نَقَدْتُ الدِّرَاهِمَ وَانْتَقَدْتُهَا : إِذَا أَخْرَجْتَ مِنْهَا الزَّيْفَ »^(٦) . ثُمَّ لَمْ يَلْبَثْ أَنْ تَحَوَّلَ مَفْهُومُ النِّقْدِ لَدَى قَدَمَاءِ النِّقَادِ وَتَقْلِيدِيَّيْهِمْ إِلَى « التَّمْيِيزِ بَيْنَ الْجَيِّدِ وَالرَّدِيِّ » .

ولما كَانَ أَصْلُ النِّقْدِ لَدَى الْإِغْرِيْقِ قَائِماً عَلَى التَّلَطُّفِ فِي إِصْدَارِ الْأَحْكَامِ ، وَلَدَى الْعَرَبِ عَلَى التَّلَطُّفِ فِي إِخْرَاجِ الزَّائِفِ مِنَ الصَّحِيْحِ أَصْلاً ، وَإِخْرَاجِ الرَّدِيِّ مِنَ الْجَيِّدِ فِي مَعْنَى تَالٍ مُتَفَرِّعٍ عَنْ أَصْلِ الْوَضْعِ : وَالتَّمْيِيزِ بَيْنَهُمَا فِي أَحْتِرَافِيَّةٍ مَدْهَشَةٍ ؛ فَإِنَّ أَمْرَ النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ ظَلَّ كَذَلِكَ فِي الْحَقِيقَةِ مِنْذُ الْقُرُونِ الْأُولَى إِلَى عَهْدِنَا هَذَا ؛ وَلَمْ يَحَاوِلْ أَنْ يَنْفَضَّ عَنْ نَفْسِهِ صِرَامَةُ الْقَضَائِيَّةِ بِكُلِّ مَا فِيهَا مِنْ

اعتساف و غطرسة ، واقتسار و صْلَفٍ إلّا في تمثّل المدرسة النقدية الجديدة التي لم تلبث أن جنت به إلى نحو القراءة والتأويل .

إنّ النّقد لا يستطيع ، في تصوّر أندري أكون ، في أكثر مظاهره الأكثر جديةً ، أن يظلّ بعض ما كانه (بل لا يزاله اليوم مُثلاً في هذه المتابعات الصحفية التي الغاية منها إنما هي الإعلان عن ميلاد كتاب) : أي تعليقاً على إبداع تنهض به حساسية مضطربة قصارها الإضطلاع بمظاهرة القاريء القاصر على استكشاف الجماليات الكامنة ، والحقائق اللطيفة التي يحتملها النص^(٧) .

على حين أن ميشال فوكو يوغل بمفهوم التعليق في الضبابية التي تتجسّد في أنه يتخذ له غايةً متمثلة في انطلاق المعاني الخرساء التي تنام في الكتابات . فكأن التعليق لديه بمثابة « تمرير خطاب قديم مضغوط ، صامت ، عبر نفسه ، في خطاب آخر أكثر ثرثرة : يكون أقدم قديماً ، وأكثر معاصرة في الوقت ذاته »^(٨) . وإذن فالتعليق ، كما يذهب إلى ذلك أندري أكون : « يحول بين الدال » والمدلول ، جاعلاً من الأوّل المترجم عن الآخر ، مستقراً في الفضاء الذي يتخذه لنفسه »^(٩) .

ولعل المزج في سيرة التعليق ، كما يلاحظ ذلك أكون أيضاً ، أنه بمجرد حلولته بين الدال والمدلول ، أو النص ومعناه ، لا شيء يستطيع أن يجمع بينهما تارة أخرى ؛ وذلك بحكم أن كلّاً منها يجنح لأن يطفو على الآخر^(١٠) .

وكذلك يفهم من تنظيرات الحدائين الغربيين أن القراءة من جنس التعليق لا يُستنام إليها ، لأنها تعمّد إلى النص المقروء فتشطره شطرين اثنين مما ينشأ عن هذا الإنشطار وجود ثلاثة أطراف تتفاعل فيما بينها : الشكل والمضمون وما يفصل بينهما من تعليق .

وقل : إن القراءة من جنس التعليق لا تعدو كونها ، كما رأينا لدى فوكو ، طفوح نص آخر أكثر ثرثرة .

لكن كلّ هذه الأحكام التي أجريت حوال التعليق هي أحكام غير مؤسّسة ، طالما تنهض على تحديد مفهوم « التعليق » تحديداً معرفياً صارماً . فبدون تحديد دلالة هذا المفهوم ، وبدون الانطلاق من موقف فكري واضح لا يمكن الانتصار له ، كما لا يمكن التعصّب عليه .

ومع كل ذلك فإننا نفهم من ذهاب فوكو إلى ما ذهب إليه ، ومتابعة أندري أكون إياه ، أن التعليق شيء يندس بين الروح وجسده ، أي بين اللفظ ومعناه ،

أي بين الدالِّ ومدلوله ، أي بين الشكل ومضمونه ؛ وإن « مثل هذا الإندساس قد يكون بمثابة العنصر الأجنبي » الذي يتسرَّب تسرُّباً غير شرعيٍّ « فيوشك أن يُفسدَ العنصرين الاثنين اللذين حال بينهما حُؤلاً » « فالتعليق ، من هذا التصوُّر الفوكويِّ ، يكاد يضارع الشرح في مفهوم تقاليد القراءة في الأدب العربي القديم .

ومهما يكن من شأن ، فإن التعليق في أيِّ صورة من الصور قدَّمته ، يكون وجهاً من وجوه القراءة الأدبية ، ويحيل على مستوى معينٍ منها . لكن ما يمكن إضافته ، زيادةً في بلورة هذا المفهوم ، أنه لا يحيل على نشاط يتخذ له الجمال مثلاً ينشده ، والحسن غايةً يستشر فيها .

وإذا كان التأويل ينصرف في أدنى مفهومه وأبسط معناه إلى التعليق على نصٍّ دينيٍّ أو فلسفيٍّ ؛ فإن ذلك ينشأ عنه ، بحكم واقع الأمر ، ماهية أعمق ، وسيرة أرحب . فكأن التأويل شَرَحٌ للنص يضاف إليه شيء آخر . ولم يكن هذا الشيء الآخر شيئاً آخرَ إلا لأن النص الذي يتسلط عليه التأويل يكون أعمق عمقاً ، وأشدَّ إعضالاً ، وأكثر إشكالاً من النص الذي ينصرف إليه التعليق الذي يفترض فيه شيء كثير أو قليل من البساطة وهي البساطة نفسها التي كانت ضربة لازب على مفهوم التعليق . فكأن القراءة من جنس التعليق لا ترقى إلى المستوى الإحترافي الصارم ؛ وفي كل الأطوار لا ينبغي لها أن ترقى إلى المستوى الإبداعى الذي يفترض افتراضاً في ماهية القراءة الأدبية التي ترتدي رداء المفهوم الفني المعاصر .

ولعل القراءة المنهجية التي تنهض حوَال نصٍّ من النصوص الأدبية أن يجب فيها التماشي مع جريّة أدبيّة مُعيّنة ؛ والأ نَحسبها ، إذن ، ترقى إلى مستوى القراءة بهذا المفهوم . وربما عدَّت مجردَ تعليق في صورة مزعومة للقراءة .

فإذا لم ترقِ القراءة إلى طبقة الإبداع ؛ وإذا لم تحاول التفوق على النص الأدبي المقرؤ نفسه جمالاً ؛ سبقت في شكل مُبتسرٍ مُقتسرٍ من العرض ؛ وإذا أجتزىء فيها بمجرد الشكل التعليقي البالي (وإذا سبقت تحت أمشاج من الرؤى المنبثقة عن أمشاج أخرى من المناهج أو التيارات الفنية في وقت واحد ، وبدونما مبرر موضوعي أو فني ؛ وإذا . . . وإذا . . . فتلك قراءة لا تعدو كونها شرحاً يرتدي رداء العصر ، وتعليقاً بارداً يكتسي كساء الحداثة .

وهناك القراءة التي تتخذ لها شكل التحليل ، ولعلها أن تكون القراءة الأدبية

الأشيع على عهدنا هذا . وواضح أن مفهوم التحليل ، كما يدلّ عليه لفظه ، ينصرف إلى حلّ اللَّفْظ عن اللفظ ، وتفكيك عناصر النسيج الأسلوبيّ إلى أدنى عناصرها لإقامة بناء أدبيّ جديد قائم على إجراء محدد . وأن اصطنانا لمصطلح « تفكيك » لا ينبغي له أن يحيل بالضرورة على مفهوم المذهب الدريدي ؛ وإنما نريد به خصوصاً إلى حلّ الأجزاء والعناصر اللسانية ، لا اللسانياتية ، إلى أدنى مستوياتها لمحاولة بناء عليها . فالعمل هنا ينهض على تقويض وتطبيب في الوقت ذاته . وليس التقويض هنا من باب التقويض الوارد إليه أصلاً ، ولا يكونه إلا من أجل كينونته .

وفي الحق : إننا وقعنا فيما فررنا منه ؛ أي أننا ، ربما ، لم نسلّم من استعمال « التفكيك » (وقد يكون مصطلحنا - « التقويض » - أدلّ دلالة من التفكيك الذي لا يؤدي في الحقيقة المعنى الغربيّ (Désconstruction) بصرامة) هنا بمعناه الدريدي أو بقریب منه ؛ إذ لا يكون التحليل إلا بهدم أو « تقويض » (وهو ما تؤثر اصطناعه) للنص أي صورة من صور التقويض ، ثم إقامة عمل فني جديد على أنقاضه .

من أجل ذلك اصطنعنا نحن مصطلح « التقويض » عوضاً عن مصطلح « التفكيك » الذي شاع بين الحداثيين العرب في شيء من التسرع بادّ في استعماله : أریت أن التفكيك ، لغوياً ، يعني تجزئة كيّان مركّب من قطع ، ثم إعادة تركيبه كما كان من ذي قبل : كتفكيك قطع محرّك ، أو أجزاء بندقيّة ، وهلمّ جرا فالتفكيك لا يعني ضياع أي جزء من الشيء المفكك ولا ذهابه ؛ على حين أن التقويض يعني الإتيان على هيئة من الهيئات ، أو أي شيء مادّي أو معنويّ ، ثم إقامة بناء جديد على أنقاضه ، وبوحي منه . فلننبذ إذن من اصطنانا مصطلح « التفكيك » فهو لم يستعمل في دلالته الفلسفية والحضارية الغربية - الأصلية - قط ، وإنما استعمل في العربية بعد أن قطع بالشاقور ، وبعد أن أصيب بالأذى في نفسه

ومهما يكن من أمر ، فإن التحليل كأنه يحيل بالضرورة على مفهوم القراءة ؛ والقراءة تحيل على وجه من التأويل ، والتأويل يحيل ، ربما ، على وجه من التعليق ؛ والتعليق يحيل ، ربما ، على وجه من النقد ؛ والنقد يحيل ، ربما ، على التلطف في إصدار حكم ما ، على عمل أدبيّ ما ؛ وإصدار الحكم لا مناص له من أن يحيل على قيمة معرفية أو إيدولوجية أو جمالية

وإذا كَانَ الحداثيون اصطنعوا مصطلح « القراءة » بمفهوم التحليل ، أو بمفهوم مُنْصَرَفٍ إلى تدبيح جملة من الملاحظات حَوَالِ نَصِّ أدبي ما : فبِمَا يتَبَوَّأُهُ معنى « القراءة » ، حقا ، في المعجم العربي من سَعَةٍ وَغِنًى وامتداد واشتقاق ؛ ذلك بأن الكاتب حين يكتب شيئا ما حَوَالِ النص الأدبي الذي يقرأه فإنما يجيء ذلك بفضل القراءة التي يقرأ بها مثل هذا النص . فإليها ، إذن ، وَحْدَهَا يعود الفضلُ في إفراز هذه الكتابة .

فكأن القراءة ، من هذه الوجهة ، تعني الكتابة ذاتها .

ومهما يكن من شأن ، فإن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة ؛ فهذه سابقة عليها ، ورائدة لها ، ومتقدمة عليها . ذلك بأنني حين أكتب ، فإنما ، أنا في الحقيقة ، أقرأ ما في نفسي ؛ فأطرحه نصًّا مُنْصُوصًا على قرطاس . وإنى لا أستطيع أن أكتب ، من منظور آخر ، إلا إذا كنتُ قرأتُ ، وقرأتُ ، ثم قرأتُ . . . فكأنَّ القراءة أُمٌّ ، والكتابة أَبْنَتُهَا . أو كأنَّ القراءة أصلُ ، والكتابة فرع منها ، أو مظهر لها .

ولنقرّر تارة أخرى ، ونحن نخوض في صلب مصطلح « القراءة » أن هذا الحرف لم يرد في أيٍّ من المعاجم العربية ، حسب ما بلغ إليه عِلْمُنَا ، بهذا المفهوم الجمالي النقدي الذي نتداوله نحن اليوم ؛ مثله مثل كثير من المصطلحات الأخرى التي استوحيناها من اللغة العربية القديمة كـ « التعليق » الذي إنما جاء به المعاصرون العرب ، في حقيقة الأمر ، من التقاليد النقدية والصحفية والسياسية الغربية ؛ إذ لم تعرف الحضارة العربية ولا لغتها ، وعلى الرغم من سَعَةِ تركيب (ع ل ق) معنى بالمفهوم المتداول عليه بين المتعاصرين اليوم . فإذا كان التعليقُ هو سَوْقُ كلام على كلام ، وَرَكْمُ قَوْلٍ على قول دون أن يرقى إلى مستوى النقد أو التحليل (القراءة بالإطلاق الحداثي) ؛ فإنه في العربية القديمة لا يكاد يزيد عن معنيين اثنين أو ثلاثة منها ، كما ورد في « لسان العرب » لابن منظور : الركوبُ على أعجاز الإبل إذا لم يتمكن الراكب لسبب من الأسباب ، من امتطاء الصُلب ؛ ومنها تعليق الشيء على الشيء بمعنى تَوَطُّعِهِ عليه^(١) .

وإذن ، فهو لم يَرِدْ لدى النقاد والمحللين القدامى بهذا المعنى الذي ورد عليه في النقد الغربي الحديث . . . قط . وإنما كَلَّفَ القدامى العرب باصطناع مصطلح « الشرح » ، وهو أبسط المفاهيم وأعرقها في السطحية من المنظور المعاصر .

وإذا كان لمصطلح « الشرح » في تقاليد الأجداد ، أصوله التي لا تكاد تَندُ عن ثلاثة مستويات : نحوية ، ولغوية ، وأسلوبية ؛ فإنَّ عيب القراءة الحداثيّة ، أو التي نَزَعُها كذلك : أنها ، ربما ، تهيمُّ في كلِّ وإِدْ جَدْب ، وتمثِّل في كلِّ نَادٍ قَفْر ؛ فتتخذ لها أشكالاً لا حدودَ لها فلا تكاد تجمعها جامعة ، ولا تكاد تنوطها نائِطة ، ولا تربطها رابطة : فَمَنْ شاء من الناس ، اليوم ، أن يقرأ قرأ ، ولولم يقرأ ؛ ولولم يَكْ بِقَارِيءٍ ! ولولم تكن له أيُّ قابلية لهذه القراءات التي نلفي بعضها يركض خارج الحَلْبة ، ويتوجَّه بعيداً عن النص المقروء فيسرح في الخلاء ، ويتيه في الفضاء ؛ بحيث لا تعتمد مثل هذه القراءة إلى النص الأدبي فتجيء عليه بالتشريح ، وتقبِّل عليه بالتفجير فتغمِّزه غَمَزاً ، وتلاطفه ملاطفة ، وتداعبه مداعبة ، وتحالطه مُحَالَطَةً قبل أن تمسك بتلابيب صميمه ، وتحدِّد بجمع أجزاء سطوحه : بل تراها تتخذ لها تهوئةً مسبقة ، كانت وردت في تهوئة أخرى لأحد المعاصرين حَوَالٍ نصِّي أدبي آخر ؛ أو حَوَالٍ ما يمكن تمثُّله نصّاً أدبياً على كلِّ حال ؛ ثم تنسج على تلك التهوئة الناتئة نسجاً قاصراً ، وتمضي في قارعة طريقها مُضِيّاً ظالماً يضارع مُشْيَةَ الدَّالِّي ؛ فإذا الحوُم بعيداً عن الحِمَى !

ومثل هذا السلوك يُفْضي إلى عزوفٍ عن النص المقروء الذي لا نكاد نلفي له وجوداً في مثل هذه القراءات التي تأبى علينا اللباقَة ضَرْبَ المثل بالأساء التي تمارِسُ مثل هذه القراءة في شيء من الإصرار شديد ، وتُدْمِنُها في شيء من العناد عنيد . وهي أساء قد يعرفها القراء الذين يستهلكون الأدب على درجات متفاوتة من الإدراك ، وعلى مستويات متباعدة من التدوُّق ؛ فلنذرهم وما يحكمون . ولو أترك أمثال هؤلاء هذه القراءة واضطربوا في مُضْطَرِّبات أخرى لَعَسَوْا أَنْ يُفْلِحُوا في أعماهم ، ولكنهم لا يعلمون ؛ فدَرَهُمْ وما أَفْحَمُوا أَنْفُسَهُمْ فيه !

ونلفي بعضها الآخر يتناول أصحابيه النصَّ من داخله : ولكن باعتساف واغتِصاف ، واقتسار واقتناص ؛ فإذا سلوكُهم هذا ينضح بالحرمان ، بل وإذا كتاباتهم تضارع الاغتصاب ، لتعسفهم في التناول ، وقصورهم في المعالجة . ولو جئت تنظر في لغة هؤلاء لألفيتها مُقَعَّدَةً بكيّة ، كأنها بليّ سفر ، أو شطيّة حَجَر . وربما أتى القصور والبكاء والهزال إلى هذه اللغة من منحيين اثنين : من حيث ضَعْفُها وربما فسادُها مُعْجِماً ، ومن حيث ركاكتها وسخافتها وضحالتها

أسلوبيا ؛ فإذا الجمعُ ربما حَمَلَ بَنَاءَ جَمْعِ المؤنَّثِ السالم ، وجمع التفسير في الوقت ذاته ؛ وإذا الجَمْعُ الذي يعني في العربية شيئا ، يصطنعه بعض هؤلاء ، قصورا وحرمانا ، لمعنى أو معانٍ أخرى . وإذا . . . وإذا . . . مما لا نريد أن نكون به نُقلاء على القاري . . .

إن لغة القراءة لدى هؤلاء شديدة القلق ؛ وعلى أننا لا نريد بـ « القلق » هنا إلى القلق المعرفي الذي هو محمّدة فكرية ؛ وإنما نريد به إلى هذا القلق الناشيء عن القصور الثقافي ، والإهمال اللغوي ، والإقواء الفكري . فكأنّ هؤلاء وهُم يَنَحْتُونَ من جُلُودِ صِلْدٍ وليس لهم في ذلك إلّا أظافرهم أداة !
وكان من الحق علينا أن نلتبس لبعض هؤلاء شيئا من العذر ، ونتحل لهم شيئا من التسامح لو كانوا لذلك أهلا ؛ ولو كانوا يَمَنُّ يتحلون بأخلاق الكتاب .
وإنما قلنا ما قلنا فيهم لأننا نَسْتَوِقُّ أن لا يُفَرِّقُوا مِمَّا هم فيه من أدواء أصابهم بها إيكارهم إلى الكتابة قبل إيكارهم إلى القراءة . ولا يُفْلِحُ الذي يكتب أكثر مما يقرأ أبدا .

والسؤاَةُ السؤاَى لدى هؤلاء أنهم لم يَلْمُوا بالتراث في أصالته وعُمِّه ، ورسائلته وغِنَاهُ ؛ كما لم يَلْمُوا الإمام العميق بالحدائث التي تنهض أساسا ، ومن ضمن ما تنهض عليه ، على الإمام باللغات الغربية الحية التي بنعمة الله يجهلون بها . فأنى لهم إذن أن يتطالّلوا على هذه الحدائث فيزعموا أنهم يقرأون النص الأدبي في إطارها ، وبإجراءاتها ، وحالهم بعض ما ذكرنا ؟ وإذا كان إقبالهم على هذه الكتابة يُطْلِسُمُون بها صحائفهم فأَيان إقبالهم على القراءة . . . ؟ !

بيد أن إنحاءنا باللوائيم على هذين الفريقين من المتأدبين والكتّاب لا ينبغي له أن يعني في شيء أن الحرمان مُوَكَّلٌ بجميع النقاد والمحلّلين الحدائثين ؛ فإن منهم الأصلاء الأسلاء مَن جرّت أقلامهم ، ونقّت أفكارهم ، ونصرت ألفاظهم ، واستقامت لهم سبيل القراءة المشرقة استقاماً ، وافترت لهم شيايب اللغى افتزاراً ، وكشّرت في قياهِلهم عرائس الصُور كُشْراً ، وترهّيات لهم بدائع المعاني فأقبلت عليهم إنيالا ، بل انهالت عليهم إنيالاً ، كما يقول الشيخ حين جال وصال ؛ فأمثال هؤلاء تمكّنوا من اللغة ، فتمكّنت لهم القراءة ؛ ووهبوا أدواقاً أدبية رفيعة ، فانفتحت لهم آفاق جنابها فتبّأوا ، فيه الحيز الأرحب ، وسلكوا إليه النيّاط الألب . . .

فلنا إذن في هؤلاء ، على القلة والمُجيدون في كل شيء قليل ، أمل في أن يُعمُوا على أولئك ، أو يُنسُونَاهُمْ إنساءً : بتسريحهم الحداثة بما أبدعوا وبما ابتكروا من طرائق القراءة الأدبية المتصلة بالنص ، الصادرة عنه ، والماضية في رياضه التي بمقدار ما هي واسعة شاسعة ، هي في الوقت ذاته عاطرة ناضرة .

فما القراءة إذن ؟ وهل لا نبرح ، بعد كل هذا الكلام ، في مستوى الصفر من المعالجة لهذه الإشكالية الشديدة التعقيد ؟

وهل القراءة هي مجرد إمساك أحدنا بمزبزه ، ثم الشروع في تسطير أي شيء ، حوال أي شيء ؟ أم هي مجرد تسجيل انطباع عابر حوال نص أيما صاحبهِ فمحروم ، وأيما هو فتهزيل ؟ أم القراءة مجرد تهويل في الفراغ ، وتهويم في الفضاء ، ونفخ في الرماد ، وركض في كل واد ، وترداد لمصطلحات لما تستقيم بها السبيل ، ثم لا شيء قبل هذه المصطلحات التي ترأها في الغالب فطيرة فجة : مُعْجَمِيًّا ومُعرفِيًّا معاً ، كما أن لا شيء بعدها ؟ أم القراءة هذه الحذقة الفارغة التي تهض في ألفاظ أيما مُعْجَمِيًّا ففاسدة ، وأيما دلاليًا فباردة خامدة ؟ أم القراءة هذا التفلسف المحروم الذي يركض بمنأى عن أصول الفلسفة العليا بصرامة مفاهيمها ، ودقة معرفياتها ، ورصانة منهجيتها ، وتشدد تعاملها مع المفاهيم والتحليل والتعريف والتفاريق والتفاريح ؟

فما القراءة ، إذن ، تارةً أخرى ؟

أهي عمْدنا إلى نص أدبي ما ، ثم إنشأؤنا في تسجيل ما يتبدى لنا حواله من انطباعات مجانية ، وأفكار بهلوانية ؟ أم هي هذا الإمتلاء المعرفي الكريم الذي يفيض من قريحة صاحبه فيوشك أن يعوم النص في نص آخر علّه به عميق الصلة ، وله معه حميم العلاقة ؟ أم القراءة هذه النسائج الكلامية التي تتسجح حوال النص الأدبي فتوشك أن تجعلها مزهواً ، وفيها مشخراً ، وعبرها مُترهبناً : كأنما يريد أن ينطلق بما ينطق ، أو يركض مُسبِراً بما يحمل ؛ أو كأنه يريد أن يتكشف عما فيه من قيم الجمال الرفيعة السخية ، والتي كانت من قبل هذه القراءة كامنة غابرة ؛ ويفصح عما فيه من مكوّنات فن القول التي كانت من قبل خرساء لا تنطق ، وحبيسة لا تنطلق ؟

بل هل : القراءة إنطاق النص الأدبي بحقيقة ما فيه ، دون أن تكون هذه الحقيقة ، هنا ، واردة بالمعنى الفلسفي الصارم ، ولكن بالمعنى الأدبي

المتجاوز؟ وهل القراءة ، إذن ، كَشَفٌ عن خبايا النصّ الأدبي ، وإبداء لحفائيه ، واستكشاف لجَماله ، وتعريّة لمفاته ، ورصد لفنياته ، وصقل لأسلوبياته ، وتشكيلٌ لدلالاته ؟

وهل القراءة هذا التمثّل المشحون بالعواطف الجائشة ، والإمتلاء المشبع بالإنطباعات الطافحة ، والأفياض العارمة ، والتي تندسّ في ثنايا مكوّنات النصّ ، وتنبّثُ عبْرَ عناصره اللسانية ، لتبثّ فيها أوفيه ، الروح الذي يوقظه بعد سبات ، ويحييه بعد مماتٍ ؛ فيمرّع غصنه بعد جفاف ، وينضّر إهابه بعد موات ؟

أم هل القراءة أن نَعْمِدَ إلى النصّ الأدبي فنضرب عليه سياجاً من الغموض ، ونسبل عليه تبدّلات تُعَمّي عليه ؟ أم هل القراءة تعويمٌ للنصّ الأدبي في السياق التاريخي دون التورط في ترهات التاريخ ، وإحلاله في المرجعية الاجتماعية ولكن دون السقوط في فجاجة علم الاجتماع ونزعة التسلطية ؟

فكيف إذن نقرأ النصّ حين نقرأه ؟ ومن أين نبدأ ، إذن ، في قراءته حين نبدأه ؟ وإلى أين ، إذن ، ننتهي بها منه ؟ وما الغاية التي نتوخّى بلوغها فيه ؟ وإذن فلم نقرأه ؟ وبأيّ الأدوات نتناوله ؟ وفي أيّ مقارنة نجريه ؟ وعلى أيّ درج نلقيه ؟؟ وهل يجوز لنا أن نَعْمِدَ إلى تقويضه ، لنعيد بناءه على أنقاض ما قوضناه ؟ وما العناصر التي يجب أن تستوقفنا فيه ؟ أم هل كل ما فيه جدير للعناية فمينٌ بالتحليل ؟

وإذا كان ياكسون زعم إن ما يجب أن يراعى في نصّ أدبي ما ، إنما هو أدبيّته^(١٢) ؛ فإن ذلك لم يُفَضَّ إلى حلٍّ للمعضلة الماثلة ، بل أتركها حيث كانت منذ الأزل ؛ إذ الشأن في ذلك هو كيف نتوصّل إلى معرفة هذه الأدبية ، وكيف نتفق على ماهيتها ، وعناصرها ومكوّناتها داخل النصّ الأدبي ؟ وإلاّ لو وقّع الاهتمام إلى سبيل هذه الأدبية لاغتندى أمر هذا النصّ أيسر بكثير مما هو عليه الآن . لكن ليس من الميسور ، على العهد الراهن على الأقل ، الاهتمام إلى ما يعرف تحت مصطلح « أدبية النص » والاتفاق على مواصفاتها . . .

ولعلّ السؤال الذي يمكن أن يثار هنا على سبيل التناصّ مع ياكسون : هل الجمال الفني في نصّ أدبي ما هو حتماً ، وفي كلّ الأطوار ، أدبيّته ؟ أم إن دماّمته ، في بعض الأطوار ، قد تغتدي ، هي أيضاً ، أدبيّته عوضاً عن الجمال الفني الذي هو مقياسٌ شائع بين الناس للحكم على أدبية الأدب وتصنيفه في المنزلة التي هو

أهل لها : انطلاقاً من هذا التصنيف ؟

وإذن فالسؤال قد يظل قائماً : ماذا نقرأ في النص الأدبي ؟ وما العناصر التي تتيح له أن يكون نصاً أدبياً ، على سبيل الماهية الصارمة ؟ وإذن فما الأدبية التي بدون الإهتمام إليها والاتفاق على ماهيتها ، سنظل مختلفين في قراءتنا للنص الأدبي ، ومتباينين في رؤيتنا إليه ، وفي تناولنا إياه ؟

لكن مثل هذا الاتفاق لو تم لأفضى إلى تدمير كثير من المبادرات التي تنشأ عن هذا الاختلاف الذي يجب أن يفضي إلى خصب يجني منه الأدب شيئاً كثيراً من الغناء . فالاختلاف حول أدبية الأدب ، ونصية النص ، ونقدية النقد ، وقراءة القراءة ، وتحليلية التحليل ، وتأويلية التأويل : هي أمور ، حتماً ، في صالح التخاصب الفكري والثقافي بين الناس .

إن الاتفاق بيننا يعني وضع مناويل ننسج عليها في منهجنا الذي به نتناول نصاً أدبياً ما فلا نحيد عنها أبداً . وذلك ما حاول أصحاب المذاهب والتيارات ، عبثاً ، أن يأتوه ؛ ليحجيء المبتدئون والمحرومون والقاصرون فيقلدوهم تقليداً أعمى ؛ فإذا هم كصاحبة النعمة . . . !

إننا بدون المنهج الصارم ، في الحقيقة ، لا نستطيع أن نقرأ ؛ لكننا أيضاً بالخضوع المتبذل القاصر لمثل هذا المنهج ، نستلب حريتنا منا ، ونتقيّد بقيود تكبلنا ؛ فلا نستطيع أيضاً أن نقرأ قراءتنا الخاصة بنا ؛ أي اننا لا نستطيع أن نبدع في هذه القراءة طالما رمينا بأنفسنا في مستنقع إجراءات هذا المنهج . . .

فماذا إذن ؟ وهل نستطيع أن نقرأ خارج إطار المنهج ؟ أم نتخذ لقراءتنا إطاراً مُنطلقاً من المنهج ، ويكون في الوقت ذاته لا منهجاً ؟! إن الإشكالية ، في هذا الأمر ، بالقياس إلينا تظل قائمة ؛ وإلا فهل من المنهج في شيء أن نسلم بإجراءات هذه المناهج الغربية المشكوك في سلامة إجراءاتها ؛ فنخضع لها خضوع العبيد الأذلة ، للسلادة الأعزّة ؟ وهل سنظل ، إلى ما لا نهاية من الزمن ، نُمحي بِشَرِّ هذه التبعية المنهجية العمياء ؟ وأيان بُدعُ كما أبدع أجدادنا ، إن مضيئنا في هذا السبيل مُستخدين أصاغِر : نتقّى خطوات أسيادنا في الغرب ، ونتنافس ، بتبلد وتحلف ، في حفظ أسمائهم ، كما تتنافس في لوك ألسنتنا ببعض آرائهم التي لا نلبث أن نصوغ منها نظريات نقررها ، وننسج على منوالها ؟ إننا نوشك أن نبرع في التقليد ، وننبغ في المحاكاة ، ولكن في الإبداع والأبتكار لا . . . وهلا مرّقنا الصحائف ، وكسرنا المزابر التي بها نكتب إذ كنا

مجرد متلقين مع ما ينشأ عن صفة التقليد من هُجَنَة واستخذاء ؟ أَوْ لَمْ يَأْنِ لَنَا أَنْ نُبْدِعَ وفي الحق إنه قد أُبدِعَ بنا ، وأَعْيَانَا أَنْ نَظْفِرَ بِحُمُولَةٍ تَحْمِلُنَا ؟ !
إن القراءة إنطاق الذات بما هو مغيب في مجاهلها وأوازيها . ولعل قراءة الذات ، واستخراج ما في باطنها وتسطيره للناس : أن يكونا ، هما ، حقيقة هذا المفهوم في صدقه وعمقه . فَأَيَّانَ يَسْتَقِيمُ لَنَا هَذَا نَقْرَأُ . . .

والقراءة من بعد ذلك ، أو قبل ذلك ، أو أثناء ذلك : تَنَاصُّ يَقَعُ مَعَ نَصِّ آخَرَ كَانَ ، أصلاً ، قراءةً لِحَاطِرٍ ، وترجمانا لقريحة : لِحَاطِرِ مِغْزَارٍ ، وقريحة مِذْرَارٍ . فهذه القراءة ربما تمثل في المرتبة الثانية ؛ وهي لا تكون إلا نتيجة ، فعلاً ، للتفاعل مع نص سابق أو مُسَاقٍ . فهي قراءة تنهض على التناص ، وتقوم على ما نطلق عليه نحن في بعض كتاباتنا الأخيرة : « التَّكَاتُّب » (أي تبادل التفاعل بين كتابتين اثنتين أو جملة من الكتابات) .

فليست القراءة ، من هذا المؤلف الذي نَقَفَهُ ، إلا كتابة تُتَرَجَّمُ ما في الحاطر الجِشَاش ، وتكشف ما في الضمير من العواطف الطفاحة . ثم هي من بعد ذلك كتابة تنسج حَوَالِ كتابةٍ أخرى غائبة .

إن القراءة الأدبية عالم يجسّد عوالم ، وهي جنس يمثل أنواعاً داخلية تمتد في أكثر من مدى وتشتاق إلى أكثر من وجه وتضرب في أكثر من منكب فتارة تكون قراءة . . من وجهة نظر نحوية ، وأشهر القراءات لذلك ربما يكون : « كتاب الشعر ، أو شرح الأبيات المشككة الإعراب » لأبي علي الفارسي^(١٣) إذ انصَبَّ نشاط أبي علي في هذا الكتاب على أَشَدِّ الأبيات الشعرية القديمة إشكالا لِيُعَالِجَ إعرابها ، ويبيِّنَ تقديرها في براعة مدهشة .

وربما اندرج في هذا التوجه قراءتُ أخرى مثل ما يجيئه أبو العلاء المعري في كتابه : « رسالة الملائكة » ، والعُكْبَرِي في شرح ديوان حماسة أبي تمام ، وديوان أبي الطيب المتنبي .

وتارة تكون من وجهة نظر أدبية ولا تَعْدُم في الوقت ذاته القيام على الإفادة من الإجراءات النحوية التي قد تضيء القراءة الأدبية وتمكِّن لها . ولعل من أهم من يمثل هذه المدرسة أن يكون المرزوقي والتبريزي والبطلوسي ؛ وبدرجة أدنى ابن سيده في « شرح مشكل أبيات المتنبي »^(١٤) على الرغم من أن الثلاثة الأوائل يجنحون للجانب الأدبي أكثر من ابن سيده الذي نلفيه ولَعَةً كُلْفَةً بالمناحي النحوية بحكم الاختصاص .

وتارة أخراة تكون قراءة أدبية خالصة تشبه الإبداع المتناص مثل قراءة أبي سعيد علي بن محمد الكاتب (توفي ٤١٤ هـ .) الذي كان عمداً إلى نثر مدونة أشعار الحماسة التي جمعها أبو تمام^(١٥) .

وإذا كانت القراءة لا تخرج عن كونها شرحاً أو تعليقاً أو تفسيراً أو تأويلاً أو تحليلاً أو تشريحاً أو تقويضاً (تفكيكا) أو نقداً أو كتابة . . . فإن هذه المظاهر بحكم تعددها تجعل من القراءة ، هي أيضا ، نشاطاً ذهنياً وإبداعياً متعدد الأشكال بحيث تراه قابلاً لأن يتخذ أي شكل من بعض هذه . وقد توقع هذه السيرة القراءة في دائرة التصنيف الذي يحلو من خلاله للتقليديين الفرع إلى إجراء المفاضلة دون أن يكون ذلك لديهم مستنكراً ومستسجماً .

وإن القاريء ربما اتخذ وضع المحاور بالقياس إلى الخطاب الشفوي ، أو الخطاب المنطوق ؛ ففعل القراءة ، كما نلاحظ ، يتمحض ، حتماً ، لنص مرقوم ؛ بينما يتمحض التلقي السمعي لنص منطوق . فالكتابة تحمل محل الكلام (الأدب الشعبي غير المكتوب - البث الأدبي الشفوي بأصنافه المختلفة ومنه رواية الأشعار لدى قدماء العرب . . .) وذلك قبل تعميم التعامل بالكتابة الاحترافية التي نشأت عنها القراءة الاحترافية أيضا ، واللتين نشأتا معا وأزهرتا خصوصاً بفضل الطباعة الاحترافية .

وقد تكون القراءة مجرد نشاط ذهني « استهلاكي » ، وهو السلوك الأشيع بين الناس . كما قد تكون استطلاعية أو فضولية ، أو قائمة على الملاحظة والمساءلة وذلك بالقياس إلى القراءة الأولية التي ينهض بها قاريء محترف يتطلع إلى أن يكتب عنها ليحيلها ، نتيجة لذلك ، إلى قراءة مكتوبة ؛ بينما القراءة المثمرة هي الناشئة عن تسجيل الملاحظات المنصرفة إلى المقروء ابتغاء الكتابة عنه ؛ فكان هذه القراءة هي الأرقى ، وكأنها هي التي يلاص عليها في إطلاق هذا المصطلح في التقدي الحديثي .

فالقراءة إعادة إنتاج المقروء ؛ فهي أكثر مظهر التناص مشروعية . والقراءة المثمرة هي إذن ضرب من التناص المعطاء .

والقراءة التي لا توحى بالقراءة هي قراءة ميتة ، أو لا غية .

وإذن فالقراءة التي نريد إليها هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء كتابة جديدة تقرأ : تنهض على أنقاض هذا المقروء .

هذا الشأن كله وقد آنصرف السعي إلى القراءة الأدبية من حيث هي ؛ فما القول في « قراءة القراءة » التي هي فرع منها ، وثمرة من ثمراتها ؟

ثانيا : قراءة القراءة

رأينا في بعض ما قررنا في هذه المقالة أن القراءة تنضوي ، بحكم الماهية والوظيفة ، تحت شكل ذهني إبداعي معاً ؛ ولكن هذا الشكل ، في الوقت ذاته ، إشكالي . وإذا كان أمر القراءة على ما نتصور من التعقيد والإشكال : أفلا تكون قراءتها - وهي النشاط الذهني المتناص الذي ينهض حواها - : أشد إشكالاً ، وأدعى إلى المسألة المحيرة ، وأدفع إلى الاستفهام المربك ؟

إن قراءة القراءة مفهوم من هذه المفاهيم الجديدة التي سيطول عليها الزمن حتى يضرب بجرائه لكي يستقر الناس على الاتفاق من حوله ، وتقبل درجته في اللغة النقدية الجديدة ؛ لأنه ، فعلاً ، ينتمي إلى هذه اللغة النقدية الجديدة . فقراءة القراءة ، أو ما يمكن أن يطلق عليها في اللغة الفرنسية (Métalecture) وفي اللغة الإنجليزية (Metareading) هي إنطاق ما أنطقته القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي . وقد يمثل هذا التصور الحد الأدنى لتمثل هذه الإشكالية . وإلا فإننا نعد الإبداع في ذاته قراءة للقريحة ، وترجائاً للمخيلة ؛ فتكون قراءتها إذن « قراءة قراءة » ؛ مما يجعل من هذه القراءة التي تقرؤها تصبوا ، تلقائياً ، المنزلة الثالثة التي نجعلنا نطلق عليها : « قراءة - قراءة القراءة » أو (Méta-Métalecture) ؛ وتصنف من الوجهة التعاقبية ، لا التفاضلية ، في الطبقة الثالثة .

وإذ فما ذا ؟

وهل ينصرف الشأن إلى قراءة القراءة ، أو إلى قراءة - قراءة القراءة ؟ ويبدو أن كلا الأمرين وارد دون أن يكون ممتنعاً أو مستنكراً . فإن قرأنا نصاً أدبياً ما فإن سعيها سيندرج تحت دائرة المفهوم الثلاثي ، لهذا المصطلح بحيث يغتدي ، كما سلفت الإشارة ، « قراءة - قراءة القراءة » .

وفي الحق : إن هذا المفهوم ليس جديداً إلا بإطلاقه الاصطلاحي ، وإلا فإن قدماء النقاد العرب وشرّاح النصوص الشعرية والنثرية كانوا مارسوا ، هم أيضاً ، ما يُعرف لدينا نحن اليوم تحت مصطلح « قراءة القراءة » : إما جزئياً

(كَأَن يَعْتَرِضُ مُحَلِّلٌ أَوْ شَارِحٌ (قَارِيءٌ) عَلَى مَنْ سَبَقَهُ لِعَارِضِهِ وَيَخَالِفُهُ ، أَوْ لِيُضِيفَ إِلَى قِرَاءَتِهِ ، أَوْ يَصْحَحَ « مَظْهَرًا مِنْ مَظَاهِرِهَا » ؛ وَإِمَّا شُمُولِيَا حَيْثُ نُلْفِي كَثِيرًا مِنْ قَدَمَاءِ الشَّرَاحِ وَقُرَّائِهِمْ يَعْمِدُونَ إِلَى عَمَلٍ مِنَ الْقِرَاءَةِ سَابِقٍ بِجَذَامِيرِهِ فَيُعِيدُونَ قِرَاءَتَهُ عَلَى ضَوْءٍ مِنَ الْمَعْرِفَةِ الْجَدِيدَةِ ، أَوْ عَلَى نَحْوٍ مِنَ الذَّوْقِ مُخَالِفٍ : كَفَعَلَ أَبِي مُحَمَّدٍ الْأَعْرَابِي الَّذِي قَرَأَ مَا كَانَ قَرَأَهُ أَبُو عَبْدِ اللَّهِ الْحُسَيْنِ بْنِ عَلِيٍّ النَّمَرِيُّ الْبَصْرِيُّ مِنْ أَيْبَاتِ حِمَاسَةِ أَبِي تَمَامٍ ^(١٦) . وَهَذَا أَمْرٌ لَا يَكَادُ الْحَصْرُ يَأْتِي عَلَيْهِ .

وهناك قراءات قراءات لا يُصَرِّحُ بِهَا أَصْحَابُهَا فَتَنْظُلُ عَائِمَةً مَغْيِبَةً مِنَ الْعَسِيرِ تَقْفِيهَا كُلُّهَا ، وَحَصَرُهَا فِي دَائِرَةِ مَحْدُودَةِ الْمَعَالِمِ . وَكَانَ ذَلِكَ يَحْدُثُ بِشَيْءٍ مِنَ الْإِطْرَادِ فِي الْكُتَابَاتِ الْقَدِيمَةِ حَيْثُ كَانَ النِّشْرُ لَا يَتِمُّ إِلَّا بِطَرِيقَةِ النِّسْخِ الْخَطِيِّ ؛ فَكَانَ ، رَجَاءً عَسْرًا كَشَفُ التَّعْمِيَةِ الَّتِي كَانَ يَمَارِسُهَا قَارِيءُ الْقَارِيءِ فَتَضِيعُ الْحَقِيقَةُ ، وَتَنْطُمِسُ الْبَيِّنَةُ .

وعلى أننا لم نَرَأَ ، فِيمَا أَطْلَعْنَا عَلَيْهِ ، أَحَدًا مِنَ الْخَدَائِثِ الْغَرِيبِينَ أَنْفُسَهُمْ تَوَقَّفَ لَدَى مَفْهُومِ « قِرَاءَةِ الْقِرَاءَةِ » فَمَنْحَهُ مَا هُوَ لَهُ أَهْلٌ مِنَ الْبَحْثِ وَالْبُلُورَةِ وَالتَّحْقِيقِ مِنَ الْوَجْهِ الْمَفْهُومِيَّةِ الْخَالِصَةِ ، ثُمَّ مِنَ الْوَجْهِ التَّطْبِيقِيَّةِ الْوَاسِعَةِ ، وَإِنَّمَا ذَكَرُوا هَذَا الْمَفْهُومَ تَحْتَ مِصْطَلَحِ « لُغَةِ الْلُغَةِ » (*métalangage*) ^(١٧) . وَحِينَ نَعْتَقِدُ أَنَّ مِصْطَلَحَ « لُغَةِ الْلُغَةِ » هُوَ مِنْ صَمِيمِ مِصْطَلَحَاتِ السِّمَائِيَّاتِ اللَّغَوِيَّةِ حَيْثُ يَحِيلُ هَذَا الْمَفْهُومَ ، بِالضَّرُورَةِ ، عَلَى النِّشَاطِ اللَّغَوِيِّ فِي إِفْرَادِهِ وَتَرْكِيبِهِ وَأَنْتِسَاجِهِ وَاسْتِبْدَالِهِ وَتَرَاكِبِهِ . وَالْآيَةُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّهُ يَأْتِي وَصْفًا لِمَا يُمْكِنُ أَنْ نَطْلُقَ عَلَيْهِ فِي لُغَتِنَا الْجَدِيدَةِ « لِسَانُ الْلِسَانِ » (*Métalangue*) فَيَكُونُ وَاصِفًا لَهَا ، وَلَكِنْ مِنَ الْخَارِجِ ^(١٨) . فَلِسَانُ الْلِسَانِ يَنْصَرِفُ إِلَى لُغَةِ النُّحُو مِثْلًا ؛ فَكَأَنَّ هَذَا الْمَفْهُومَ يَلَامِسُ « نَحْوَ النُّحُو » . وَهُوَ أَمْرٌ يَطْلَعُنَا بِنَمَاذِجٍ مُخْتَلِفَةٍ وَكَثِيرَةٍ فِي التَّرَاثِ الْعَرَبِيِّ الْإِسْلَامِيِّ حَيْثُ إِنَّ « إِنْصَافَ » ابْنِ الْأَنْبَارِيِّ الْمُتَوَفَّى سَنَةَ سَبْعٍ وَسَبْعِينَ وَخَمْسِمِائَةٍ لِلْهَجْرَةِ ، مِثْلًا ، يَنْدَرِجُ ضَمْنَ مَفْهُومِ « لِسَانُ الْلِسَانِ » ؛ إِذْ كَانَتْ غَايَةُ ابْنِ الْأَنْبَارِيِّ أَنْ يَبْحَثَ فِي أَصُولِ النُّحُو الَّتِي نَظَرَ بِهَا الْلِسَانُ الْعَرَبِيُّ وَضَبَّطَ ^(١٩) .

وَأَنَا حِينَ نُلْفِي سَطْحَ الْمَضْمُونِ يَسْتَحِيلُ بِذَاتِهِ إِلَى لُغَةٍ ، فَإِنَّا نُلْفِينَا أَمَامَ مَفْهُومِ « لِسَانُ الْلِسَانِ » ^(٢٠) .

ومهما يكن من شأن ، فإنا حين نطلق مصطلح « لغة اللغة » ، فإننا نرمي به ، في مألوف العادة ، إلى وصف الموضوع اللغوي من الخارج . وإذا كان مصطلح لغة اللغة ربما انصرف ، بشكل مضيق ، إلى مفهوم قراءة القراءة ؛ فإن ارتباطه بمفهوم « لسان اللسان » ، ثم انصرافه إلى أي لغة تصطنع في أي إبداع (لا نرى لمصطلح « لغة اللغة » أي قدرة على احتمال مفهوم الأدبية التي هي صفة لازمة ولازمة لأي إبداع أدبي يرقى إلى اكتساء هذا المفهوم) يجعلانه قاصراً عن أن يرقى إلى درجة « قراءة القراءة » .

و « قراء القراءة » يجب أن تتمحض للنص الأدبي الخالص الأدبية ؛ والقراءة الثانية هنا لا تكون بالضرورة مجرد وصف للموضوع (النص) من الخارج ، وإنما تغتدي مندجة معه ، وصاحبة وضع كامل فيه ؛ إذ هي في نفسها تستحيل إلى إبداع يكتب حوال إبداع آخر فيتكامل معه ، ولا نقول : يكمله . بينما نجد وظيفة مفهوم « لغة اللغة » ، كما حدثت في السيميائيات النظرية ، مجرد وصف من الخارج ، دون أن تشرط « الأدبية » - التي هي الموضوع الأساس ، والغاية المتوخى الوصول إليها : في الموضوع الموصوف ، ودون اشتراط الاندماج في الموضوع الواصف .

حقاً ، إن هناك من يحاول أن يتخذ من مفهوم « اللغة » بمعنى (Langage) « رسالة أدبية »^(٢١) . لكننا نشعر بأن مثل هذه الرسالة الأدبية تشبه التركيب الميكانيكي بحيث تحيل السمة فيه على مرجعيتين اثنتين : دال ويحيل على صوت ؛ ومدلول ، ويحيل على فكرة . ثم يتضافر الدال والمدلول جميعاً ليندجا ، آخر الأمر في بعضهما بعض بحكم أن كلا منهما يحيل على صنوه وهذه الشبكة من التفاعلات الدلالية تحيل ، هي أيضاً ، على ما يمكن أن نطلق عليه « المعنى » .

ويمكن أن نعود إلى إشكالية « السمة » لنلاحظ أنها تتألف من « المقوم » أو « المعنم » ، أو الوحدة الدنيا لسيائية بعينها . ويضع المعنم الدال والمدلول معاً في علاقة ثنائية ؛ على حين أن نسق المعانم يجعل حقل الدوال في علاقة فاعلة مع حقل المدلولات . ويفترض في النسق أو النظام أن يوجد وحدات ما تتبادل فيما بينها علاقات ما ، ابتغاء النهوض بوظائف ما^(٢٢) .

فكان الأمر منصرف في الحال الأولى ، إلى محض علاقة ثنائية ، بينما نلغيه في

الحال الأخرى ، منصرفاً إلى شبكة من العلاقات المتفاعلة والممتدة إلى حقل الدلالة على مستويات الدوال والمدلولات في مشمولاتها .

وكلما توغلنا في تحليل هذه المفاهيم - على أساس أن أي قراءة حدثية تعرج عليها - وغبرنا بها بعيداً في أعماق أواخيتها ، ازددنا اقتناعاً بأنها لا تحيل على مرجعية أدبية واضحة المعالم ، ولا تكاد تقصّد إليها في جملة من أطوارها ؛ وذلك لأنها لم تنشأ من أجلها ؛ لأنها لم تنشأ في كنفها ؛ وإنما تحيل ، في معظم الأطوار ، على مرجعية تتمحّض لحقل السيائية اللغوية ، لا لحقل السيائية الأدبية . ونحسب أن التمييز اغتدى اليوم ضرورياً بين الحقلين الاثنين اللذين على تقاربهما يظلان مُباعدَيْن إلى حدّ . فالسيائيات اللغوية لشدّة صرامتها ، أو ما يجب أن يفترض في مواصفيتها افتراضاً ، ترتكّض في مجال الإبداع المحض . وإنما تفرّع التصنيف لتفرّع الماهية .

ولا نمضي عن هذه المسألة حتى نثير من حولها إشكالية المصطلح الذي يجب أن يُطلق عليها في العربية ونعني به « لغة اللغة » الذي يطلق عليه العربُ الحداثيون ، دأباً : « ما وراء اللغة » ، أو « ما بعد اللغة » . . . ولقد نعلم أن ذلك مخالف لأدنى مواضع هذا المصطلح في أصله الغربي حيث السابقة الإغريقية « ميتا » (Meta) تعني في العلوم الإنسانية غير ما تعنيه في العلوم الدقيقة إذ معناها هنا الإشتغال والاحتواء . من أجل ذلك لا ينبغي أن يعنّي مصطلح « ما وراء اللغة » ، مثلاً ، إلا التخلّص من معنى داخلي والقفّ به نحو الخارج من حيث إن الأمر ، في حقيقته ، منصرف إلى معنيين اثنين مختلفين : ففي حقل العلوم (الكيمياء المعدنية والعضوية مثلاً) يعني التغير والتعاقب والتخفيف من غلواء تراكب العناصر . . . أما في حقل العلوم الإنسانية ، فإنه يعني الانتفاء والاحتواء . وتأسيساً على ذلك فإن سابقة « ميتا » ، ذات الأصل الإغريقي ، تعني ما يشمل اللغة الأخرى ؛ وفي الوقت ذاته تتمحّض لصلاحية وصفها ودراستها وتحليلها . وكان أول من اصطنع هذا المصطلح الحديث الفلاسفة الألمان في مدرسة فيينا (١٩٢٩ - ١٩٣٩) (٢٣) .

إن كل علم يشكل منظومة معرفية يتخذ له أدوات ؛ وبمجرد التحدث عنها ، أو بها ، وبأي لغة كانت ، حول لغة أخرى ؛ تصادفنا ظاهرة : « لغة اللغة » . وحين تنتظم هذه اللغة وتكتمل - اللغة الثانية المتحدّث بها ، لا المتحدّث عنها -

فتشكّل كلاً قائماً بذاته : تُساورُنَا ظاهرة « اللسان الواصف » (Métalogue) (٢٤)

من أجل كل ذلك فإننا لا نرى رأي الذين ذهبوا إلى إطلاق « ما وراء اللغة » أو « ما بعد اللغة » على هذا المفهوم . ولعل الأولى أن يقال : « لغة اللغة » (قياساً على قولنا المؤلف في اللغة العربية المعاصرة : « نقد النقد » الذي اغتدى مصطلحاً شائعاً في الإستعمال ، مُندجماً في كيان الذوق العربي) ، أو « اللغة الجامعة » ، أو « اللغة الواصفة » . . . على أساس أن « السابقة الإغريقية التي كانت أصلاً للترجمة العربية إنما تعني في العلوم الإنسانية ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، « اشتمل ، أو احتوى ، كلاً في واحد » (٢٥) . ولعل « لغة اللغة » ، أو « اللغة الواصفة » أن يكونا : أحدهما ، أو كلاهما أولى بالقبول ، وأدنى إلى تقاليد الذوق العربي .

لقد دأب السيمائيّون اللغويّون على أن يُطلّقوا على بعض هذا الحقل الذي نحاول نحن آرتياده : « لغة اللغة » (باصطلاحنا) ؛ على حين أن النقاد الجُدّد دأبوا على ذكره تحت مصطلح « نقد النقد » . وفي الحق : إننا لا إلى « لغة اللغة » باصطلاحنا (و « ما وراء اللغة » باصطلاح الآخرين) نرتاح ، ولا إلى « نقد النقد نستقيم » . فأياً مفهوم « لغة اللغة » فقد كنا ناقشناه وحاولنا تبيان قصوره عن أداء ما نريده نحن من وراء إطلاق مصطلح « قراءة القراءة » . وأياً « نقد النقد » فإنه هو أيضاً ، لا يستطيع أن يؤدي عنا ما نريده منه على أساس انه ، أصلاً ، منصرف إلى ترصّد الخلفيات الفلسفية التي تأسست عليها الحركة النقدية لدى ناقد واحد ، أو ثلّة من النقاد ضمن مدرسة نقدية واحدة ، أو عبر مدارس مختلفة المضطّربات . ولما كان النقد ، في أي صورة من صوره ، ينجح لإصدار الأحكام بصورة مباشرة (النقد التقليدي) ، أو غير مباشرة (النقد الجديد) (والذي يزعم أنه ناقد ، ومع ذلك يستطيع تجنّب إصدار الأحكام ، كما يستطيع تجنّب اتخاذ مواقف تلقاء ظواهر أدبية بعينها : ليس به !) ؛ ثم لما كان ، إذن ، نقاد النقد ، أو نقاد الناقدين ، محكومين بهذا الوضع بحكم الوظيفة والماهية (وذلك على الرغم مما يدّعيه من يُسمون أنفسهم نقاداً جُدداً من شدة قدرتهم على ممارسة النقد دون ، مع ذلك ، إصدار لأحكام ، أو سوقٍ لآراء ، أو فزعٍ إلى مفاضلة . . وفي الحق : إن في هذا الأمر مغالطة تتمثل في

اللبس بين مجالين مختلفين هما النقد والقراءة ؛ إذ لكلّ منهما وضْعُهُ وجوباً عن وضع صنوه ، كما سنرى) : علي نحو أو على آخر ؛ فإنه بقي فراغٌ حَوَالِ هذه الأنشطة الذهنية لا يَمْلُؤُهُ إِلَّا ما نُطْلِقُ عليه نحن ، ربما لأول مرة في العربية : « قراءة القراءة » .

وينشأ عن هذا الإطلاق ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، أنَّ القراءة تختلف ، نَحْواً ما ، عن النقد ؛ وأنَّ النقد ، إذن ، يختلف نَحْواً ما ، عن القراءة . فهما على التقارب متباعدان ، وهما على التشابه مختلفان . إذ كَانَ القراءة تنهض على خلفية إبداعية - جمالية - على الرغم أن هذه الصفة لا تحظرها من أن تقوم على خلفية فلسفية ما ؛ وهي السيرة التي نصادفها في بعض مواصفات النقد .

فلعل القراءة تحليل وتطبيق ، وتشربٌ وتذوقٌ .

ولعل القراءة إبداعٌ نشأ عن إبداع آخر .

ولعل القراءة أن تكون أجمل من الإبداع نفسه ، بل يجب أن تكونه ، وإلا فلا كانت !

على حين أنَّ النقد هو اتخاذ موقف فلسفي ، أو موقف يقوم على خلفية فلسفية ، أو خلفية إيدولوجية ، من كتابة ما ؛ أو اتخاذ موقف من موقف ناقدٍ سابق كان اتخذه من هذه الكتابة (نقد النقد) . فالنقد قد يكون ، هو أيضاً ، تحليلاً لكن على خلفية فلسفية واضحة المعالم ، دقيقة الإجراءات ؛ وإلا فكيف يكون نقداً وهو ليس به ؟

بينما ينهض تحليل القراءة على اصطناع الحاسة الذوقية اللطيفة ، واستلهاهم الجمالية التي استقى منها النص المقروء ، فاغتدى ناضراً شفافاً نبض ورصد . والقراءة تحسُّس وتلطُّف وتقبل .

وكل هذه تَفَارِيقُ تجعل من « قراءة القراءة » حَقْلًا يَتِمَحَّضُ لمتابعة نشاط القراءات التي تمارس على النص الأدبي الذي النَّقْدُ - وَبَلَّهَ نَقْدَ النَّقْدِ - لا يعتمد إلى تحليله ؛ وإنما يعتمد إلى التعليق عليه ، في الغالب ، أو إصدار أحكام حَوَالِهِ ، أو مَوْقَعَتِهِ في مسار حركة أدبية بعينها ، وتحديد مكانته فيها .

فالنقد مسؤولية وموقف ، فإن لم يكنْها فلا كَانَ !

والقراءة حرية وتحرر ، فإن لم تكنْها ، فلا كانت !

والنقد مَوْقَعَةٌ وَلَمَمَةٌ ، ومَوْضِعَةٌ وَمَفْهَمَةٌ .

والقراءة رَمَرْمَةٌ وَحَوْمٌ ، وَرَضْدٌ وَغَوْصٌ .

والنقد رَضْدٌ لِلتَّنَاصُصِ ، ومتابعةٌ للتأثير ، وموقعةٌ للتأثير (دون الوقوع هنا بالضرورة تحت سلطان الأدب المقارن الذي يرصد الظواهر والأفكار عبر أكثر من لغة ، وبين أكثر من أدب) . على حين أن القراءة ، في حد ذاتها ، تناصُّ صُراحٍ مع قراءة سبقتها من أجل أن تندمج فيها ؛ أو تقوِّضها لتُنْطَبَ عليها قراءة جديدة : فكأنها تقويض وتطينب .

بينما نقد النقد تنظير وتقرير ، حَوَالٌ تنظير وتقرير سبقاه .

إن قراءة القراءة ، بالمفهوم الإشتقاقي الغربي ، تنصرف إلى الوصف الخالص ، بدون ضرورة الوقوع تحت تأثير حكم القيمة ، أو المفاضلة . بينما نلفيها في المفهوم العربي لا تكاد تنجو من بعض ذلك أيضا ؛ فقول قائل : « هو أمير الأمراء » أو « أستاذ الأساتيد » ينشأ عنه ، أو عنها ، إصدار حكم القيمة في الاستعمال ؛ أي أن « أمير الأمراء » هو أشرف وأمجّد وأنبّل بالضرورة من « الأمراء » الذين أضيفوا إليه ، في دلالة هذا الإطلاق . وإذن فقولنا : « قراءة القراءة » (ولا ندعو إلى اصطناع مثل « ما وراء اللغة » . . . فمثل هذا الإطلاق مشكوك في عربيته لدينا : يكون ، من هذا الوجهة ، أرقى بحكم الدلالة العربية من « القراءة ») كما كان « أمير الأمراء » أنبل وأمجّد من « الأمراء » الذين أضيفوا إليه) .

والحق أن دلالة « قراءة القراءة » تختلف كل « الإختلاف عن دلالة » أمير الأمراء ؛ ذلك بأننا في الإطلاق الأول لا نريد إلى إصدار حكم القيمة ، وإنما نريد إلى التخصيص والتفريد ، نريد إلى الإضافة التي تعني هنا الإندماج والتفاعل والتداوُب لا الإحتياز والإمتلاك . فالإضافة في قولنا : قراءة القراءة « تعني تسلط قراءة سابقة دون أن نزعِم للقراءة اللاحقة أن تكون أرقى من السابقة . فإنما الذي يعنينا هو وجود قراءة تنسج من حول قراءة سبقتها : تَصِفُها ، وتحلّلها ، وتَبْلُورُها ، وتَسْتَضِيئُها ، وتَبَثُّ فيها روحاً جديداً لتغدي مُتَبَجَّةً مشمرة ، بعد أن كان يفترض فيها أنها نهضت بوظيفة انتهت ، بل بادت . لكن هذا كله ما كان ليمنعنا من أن نزعِم أن ممارسة قراءة القراءة هي أشدّ تعقيداً ، وأكثر أعْيَاصاً من ممارسة القراءة التي يفترض أن يكون القادرون عليها ، والممارسون لها أكثر عدداً من القادرين على قراءة القراءة التي أدنى

ما يُتَطَلَّبُ فيها : أن يكون ممارستها ذا معرفة أوسع وأعمق من القارئ الذى يقرؤه ؛ إما لا ، يكون مُستَوياً معه في الثقافة والمعرفة والتجربة .
 إنه يُفْتَرَضُ في قارئ القارئ أن يكشف عما لم يكشف عنه القارئ -
 المحلل - نفسه ، فيبين الأواخى لهذه القراءة ، ويؤصل مرجعياتها ، ويكشف
 عن خلفياتها المعرفية . وواضح أن قراءة القراءة تحت زاوية هذا المفهوم تقترب
 اقتراباً شديداً من مفهوم « نقد النقد » . لكن الذي جعلنا نعزف عن اصطلاح
 هذا المصطلح أن ما ينهض حواله ، أصلاً ، وهو النقد ، يرتبط ، في المفاهيم
 التقليدية للثقافة الأدبية ، بضرورة إصدار الأحكام على نحو أو على آخر ؛
 فيكون النقد المكتوب من حوله مضطراً ، هو أيضاً في الغالب ، إلى الإنسياق في
 إصدار أحكام أخرى من حوله بشكل أو بآخر ؛ على حين أن القراءة
 تنصرف ، في تمثلنا نحن على الأقل ، إلى تحليل نص أدبي ما بالكشف عما في طبيّاته
 من فنيات ، وبتعمرية ما فيه من مفاتن وجماليات . وقراءة القراءة تنزع حتماً إلى
 قراءة هذه القراءة بكل ما تشتمل عليه من إبداع وجمال مع تجانفها عن إصدار
 الأحكام .



إحالات وتعليقات

١. ابن منظور، لسان العرب (قرا).
٢. م. س. هذا وقد ورد «القرآن» في القرآن العظيم بمعنى القراءة في جملة آيات منها: «إِنَّا عَلَيْنَا جُمُعُهُ وَقُرْآنَهُ. فَإِذَا قُرْآنُهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ. ثُمَّ إِنَّا عَلَيْنَا بَيِّنَاتُهُ». سورة القيامة، الآيات: ١٧ - ١٩.
٣. ابن كثير، السيرة النبوية، ٥١٢/٢.
4. R. BARTHES, Essais critiques, P. 147 ' 154; cf. aussi Léon Toorens, Lanouveau litté, Rature ? in La littérature P.248.
5. Etienne, Critiquelittéraire, in Encyclopaedia universalis, t.11, P.130.
٦. الجوهري، الصحاح، (نقد).
7. André AKoun, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature, P.94.
8. M. Foucault, Naissance de la critique, in Andié AKoun, IBID., P.95.
9. IBID.
10. IB.
١١. ابن منظور، لسان العرب (علق).
12. Greimas et Courtés, Sémiotique, (Littérarité).
١٣. نُشِرَتْ هذه الوثيقة الهامة مكتبة الخانجي، وحققها الدكتور محمود محمد الطناحي، القاهرة، ص. ١٠، ١٩٨٨ (جزءان).
١٤. نشر وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.
١٥. تنظر مقدمة أحمد أمين وعبد السلام هارون، شرح ديوان حماسة أبي تمام للمرزوقي، ١٤٠١. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.
١٦. م. س.
17. Greimas et Courtés, op.cit. (Langage).
18. IBID.
١٩. ينظر كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري (٥١٣ - ٥٧٧) في: الإنصاف، في مسائل الخلاف: بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ٣، ١٩٥٥.
20. DUrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P.40.
21. Jean Cohen, Structure du langage poétique, P.27.
22. Jeanne Martinet, clef pour La S'miologie, P. 109. 111.
23. Le Grand Robert, Supplément, Métalaugage.
24. Encyclopaedia universalis, t.20, P. 1941.
25. Le Grand Robert, Supplément, Méta.
26. IBID.
27. IB.